



Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Darstellung von Geschichte im Film
anhand des Spielfilms
„IN JENEN TAGEN“

Verfasserin

Doris Gruber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 313 333

Studienrichtung lt. Studienblatt: LA Geschichte und Sozialkunde (Stzw)

Matrikelnummer: 9306090

Betreuer: Univ.Prof. Dr. Gerhard Jagschitz

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung	5
2.	Methodischer Ansatz.....	7
2.1.	Film und Geschichte	7
2.2.	Arten und Gattungen von Filmen	8
2.3.	Film als Quelle für Historiker.....	11
2.3.1.	Überblick über die Diskussion „Film als Quelle“	12
2.4.	Der Spielfilm als historische Quelle	14
3.	Film nach 1945 in Deutschland	17
3.1.	Kriegsende in Deutschland.....	17
3.2.	„Stunde Null“ in der deutschen Filmwirtschaft?.....	18
3.3.	Vier Besatzungsmächte – viermal verschiedene Bedingungen?	20
3.4.	Filmproduktion in den westlichen Besatzungszonen	22
3.4.1.	Rechtliche Rahmenbedingungen.....	23
3.4.2.	Lizenzerteilung.....	24
3.4.3.	Filmproduktion in der amerikanischen Zone	27
3.4.4.	Filmproduktion in der britischen Zone	29
3.4.5.	Filmproduktion in der französischen Zone	31
3.4.6.	Doppelzonenabkommen (Bi-Zone)	32
3.4.7.	Tri-Zone	32
3.5.	Filmproduktion in der sowjetischen Zone (Ostzone)	33
3.6.	Filmaustausch.....	35
4.	„IN JENEN TAGEN“ (1946/47).....	37
4.1.	Rahmenbedingungen der Entstehung	37
4.1.1.	Exkurs Camera-Film GmbH.....	39
4.2.	Idee zum Film	40
4.3.	Drehbuch und Konzeption	41
4.4.	Käutners eigenwilliger Arbeitsstil	45
4.5.	Veröffentlichung des Drehbuches zum Film	46

4.5.1.	Veröffentlichtes Drehbuch versus Endprodukt Film – Ein Vergleich	47
4.6.	Dreh- und Arbeitsbedingungen	48
4.7.	Daten zum Film	55
4.8.	Inhalt des Filmes „IN JENEN TAGEN“	57
4.8.1.	Episode 1: Peter und Sybille	57
4.8.1.1.	Zum Inhalt:	57
4.8.1.2.	Analyse:	60
4.8.2.	Exkurs: Fehlende Sequenz in Episode 1	66
4.8.2.1.	Zum Inhalt:	67
4.8.2.2.	Analyse:	68
4.8.3.	Episode 2: Komponist Grunelius	69
4.8.3.1.	Zum Inhalt:	69
4.8.3.2.	Analyse:	71
4.8.4.	Episode 3: Das Ehepaar Bienert	77
4.8.4.1.	Zum Inhalt:	77
4.8.4.2.	Analyse:	79
4.8.5.	Episode 4: Dorothea und ihre Schwester Ruth	85
4.8.5.1.	Zum Inhalt:	85
4.8.5.2.	Analyse:	88
4.8.6.	Episode 5: Soldat August und der Leutnant	94
4.8.6.1.	Zum Inhalt:	94
4.8.6.2.	Analyse:	96
4.8.7.	Episode 6: Baronin von Thorn	102
4.8.7.1.	Zum Inhalt:	102
4.8.7.2.	Analyse:	105
4.8.8.	Episode 7: Maria und Josef	109
4.8.8.1.	Zum Inhalt:	109
4.8.8.2.	Analyse	112
4.8.9.	Rahmenhandlung	116
4.8.9.1.	Eröffnungssequenz	116
4.8.9.2.	Schlusssequenz	118
4.9.	„Reduzierung“ des Filmes auf das Sujet der „Menschlichkeit“	120
4.10.	Resonanz bei Publikum und Filmkritik	123
5.	Schlussbetrachtung	127

Anhang	130
Käutner, ein Leben für den Film.....	130
Seine Filme	140
Abbildungsverzeichnis	154
Bibliographie.....	157
Literatur.....	157
Verwendete Internetseiten	169
Lebenslauf.....	170
Abstract	171

1. Einleitung

IN JENEN TAGEN... drei einfache Worte, die in jenen fernen Tagen im Jahre 1947 das Publikum von Helmut Käutners gleichnamigem Film wohl wenig zu faszinieren vermochten, da doch bereits der Titel alles zu sagen schien; wozu also noch ein Lichtspieltheater aufsuchen und sich wieder einen Streifen ansehen, der einem erzählen will, wie es wirklich war, zumal man es doch selbst, am eigenen Leib diese Erfahrungen gemacht hat? Viele zeitgenössische Kinobesucher assoziierten mit dem Filmtitel entweder etwas Politisches oder Geschichten von damals und weder das eine, noch das andere wollten die Leute unmittelbar nach Kriegsende sehen.

Helmut Käutner, der einer der ersten war, der versuchte, im von den Alliierten besetzten Nachkriegsdeutschland einen Spielfilm zu realisieren, verfolgte mit seinem Projekt keineswegs das Ziel, einen Propagandafilm zu drehen, viel eher wollte er die Menschlichkeit herausstreichen:

„Mein Film ist aber keineswegs (...) ein ‚Zeitfilm‘. Er spielt zwar in der jüngsten Vergangenheit, aber mich interessieren nur die menschlichen Schicksale. So wird in meinem Film keine Fahne, keine Uniform sichtbar. Ich habe alles vermieden, was auf einen Propagandafilm hindeuten kann. Die jeweiligen politischen Situation wird lediglich durch Hilfsmittel (...) angedeutet.“¹

Trotz Käutners Intentionen, keinen politischen Film produzieren zu wollen, sondern die persönlichen Schicksale seiner Protagonisten in den Mittelpunkt der jeweiligen Episode zu stellen, sind diese immer mit einem einschneidenden politischen Ereignis gekoppelt, welche sehr wohl die damalige Zeit widerspiegeln.

Bereits nach der ersten Sichtung des Filmes wurde mir klar, dass darin wesentlich mehr „gezeigt“ oder besser „nicht gezeigt und nur indirekt angesprochen“ wird, als lediglich die Menschlichkeit jener Tage. In weiterer Folge drängten sich mir mehrere Fragen unweigerlich auf: Welche politisch bedeutenden Geschehnisse des Dritten Reiches werden im Film überhaupt dargestellt? Mit welchen Mitteln werden diese Ereignisse dargestellt? Was wird ausgesprochen und was nur angedeutet? Welche

¹ Helmut Käutner. Zitiert nach: Greffrath, Bettina: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945-1949. Pfaffenweiler 1995, S. 164.

In der vorliegenden Arbeit werden Belegstellen bei ihrer erstmaligen Zitierung mit dem Hinweis „Siehe:“ in Verbindung mit Name und Fundstelle angegeben, bei Zitatstellen wird hingegen nur der Name und die Fundstelle angeführt; jede weitere Nennung erfolgt mittels Kurzzitat. Eine mit „Vgl.“ gekennzeichnete Belegstelle verweist auf eine Gegenmeinung zu der von der Autorin vertretenen Ansicht.

Symbole und Umschreibungen verwendet Helmut Käutner, um eine ganz bestimmte Stimmung zu erzeugen, die zu einem Wiedererkennen der historischen Geschehnisse führt?

All diese Fragen führten mich auch zu einer grundlegenden Frage: Vermag ein Spielfilm, der unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs entstanden ist, wirklich die Geschehnisse von zwölf Jahren nationalsozialistischer Herrschaft in sieben kurzen, von einander unabhängigen Episoden realitätsgetreu wiederzugeben? Oder noch simpler formuliert: Kann ein Spielfilm überhaupt ein Stück Geschichte transportieren? Kann er als Quelle für historische Untersuchungen dienen?

Filme, Spielfilme im Besonderen, als Quelle zu benutzen, ist in der deutschen Geschichtswissenschaft noch immer nicht so selbstverständlich wie dies in anderen Ländern der Fall ist. Daher soll im ersten Teil meiner Arbeit die Problematik von Film und Geschichte kurz umrissen werden, ebenso wird der Umgang mit dem Medium Film als Quelle für Historiker untersucht und ein kurzer Überblick über die diesbezügliche Diskussion gegeben.

Vielfach wird angenommen, dass der Spielfilm nur als Dokument seiner Entstehungszeit Quellencharakter hat, weshalb im zweiten Teil die grundsätzliche Haltung und die unterschiedlichen Einstellungen der jeweiligen alliierten Besatzungsmacht gegenüber dem neuen deutschen Film und dem Aufbau der Filmwirtschaft im Nachkriegsdeutschland genauer analysiert werden soll. Wesentliche Bestandteile der Filmpolitik und Filmgesetzgebung der Alliierten waren der Lizenzierungszwang sowie die Beschränkung und Kontrolle der Filmthemen und -inhalte.

Die konkreten Entstehungs- und Produktionsbedingungen in der britischen Zone werden dann im dritten Teil anhand des Spielfilms „IN JENEN TAGEN“ von Helmut Käutner aufgezeigt. In einem zweiten Schritt soll der Versuch unternommen werden, über eine reine Filmanalyse hinausgehend, den Film mit den Augen eines Historikers zu sehen, um festzustellen, ob der Film als Erkenntnisquelle für die in den einzelnen Episoden gezeigten geschichtlichen Phänomene verwendet werden kann. Es erfolgt eine genaue Durchleuchtung der einzelnen Episoden auf ihren historischen Aussagewert hin.

Nicht unerwähnt bleiben darf die zeitgenössische Resonanz des Filmes beim Publikum, welche im krassen Gegensatz zu den überschwänglichen Lobesworten der Filmkritiker stand.

2. Methodischer Ansatz

*„Filme bieten die Gelegenheit,
die Schatten der Vergangenheit zu beschwören,
um sich von ihnen zu befreien.
Es kommt ganz darauf an, wie man mit ihnen umgeht.“*

Paschen Joachim²

2.1. Film und Geschichte

Das Begriffspaar „Film und Geschichte“ bedeutet zweierlei: Zum einen gibt es eine Geschichte des Mediums Film und zum anderen existiert eine historische Realität, die der Film selbst vorführt, welche wiederum fiktional oder authentisch sein kann und die in jenem Moment, in dem der Film abgedreht ist, zur Geschichte wird. Dies bedeutet, dass sobald die Abbildungen der Wirklichkeit aufgezeichnet sind, sie zeitlich vergangene, wenn auch noch nicht historische Filmrealitäten sind.³ Zu einem historischen Dokument wird der Film durch seinen Quellenwert, welcher ihm von der historischen Wissenschaft zugemessen wird; wobei der Filmgattung allerdings keinerlei Bedeutung zukommen sollte.

Die Diskussion, ob Film überhaupt eine relevante Quelle für die Geschichtswissenschaft darstellt, und als dies bejaht wurde, unter welchen Bedingungen und Einschränkungen, dies zu geschehen hat, ist wohl so alt wie der Film selbst. In dieser Kontroverse macht sich generell eine bestimmte Zurückhaltung, anfangs sicherlich auch eine gewisse Ablehnung, diesem Medium gegenüber bemerkbar.⁴

Dieser Umstand macht sich auch darin bemerkbar, dass lange Zeit im Zusammenhang von Film und Geschichte ausschließlich danach gefragt wurde, welche Gattungen und Arten von Filmen überhaupt als Dokumente herangezogen werden können. Doch hat sich zwischenzeitig die Ansicht durchgesetzt, dass jede Film-

² Paschen, Joachim: Film und Geschichte. In: Geschichte lernen. (1994), Heft 42, S. 19.

³ Siehe Kübler, Hans-Dieter und Helga: Geschichte als Film – Film als Geschichte. In: Praxis Geschichte. (1992), Heft 6, S. 7.

⁴ Siehe: Heß, Klaus-Peter: Film und Gesellschaft. Kritische Einführung und Literaturüberblick. In: film theory No 13 (1986), S. 13.

gattung sowohl als „Quelle“ als auch als „Darstellung“ begriffen werden kann, denn dies hängt nicht zuletzt von der an den Film herangetragenen Fragestellung ab.⁵

2.2. Arten und Gattungen von Filmen

Eine einheitliche und generell anerkannte Einordnung und Terminologie zur Unterscheidung der einzelnen Filmarten und -gattungen konnte bis dato noch nicht etabliert werden, was nicht zuletzt an den unterschiedlichen Zugängen sowie an den Fragestellungen, die an den Film herangetragen werden, liegt. Zudem können aufgrund der unterschiedlich gewählten Abgrenzungsparameter sowie der Exaktheit der Kriterienerfassung nur engere oder weiter gefasste Gruppenbezeichnungen benannt werden.⁶ Geht man nun von der Intention des Urhebers und den inhaltlich-gestalterischen Merkmalen des Filmes aus, so lässt sich eine erste allgemeine Einteilung in fiktionale und nonfiktionale Filme vornehmen. Dieser Kategorisierung zufolge handelt es sich bei Spielfilmen und Fernsehspielen um fiktionale und bei Dokumentarfilmen, Kompilationsfilmen und Reportagen um nichtfiktionale Filme.⁷

Es ist Metto zuzustimmen, der meint, dass eine Einteilung in unterschiedliche Filmarten immer nur eine vorläufige Orientierung darstellen kann, mit deren Hilfe es möglich wird, verschiedene Grundmuster deutlich zu machen.⁸ So sollen im Folgenden nun die vier wichtigsten Typen von Filmen, die dem Historiker als Quelle dienen können, kurz vorgestellt werden:

Filmdokument:

Bei Filmdokumenten handelt es sich – im Gegensatz zum Dokumentarfilm – um „*filmisches Quellenmaterial mit dem höchsten Authentizitätsgrad*“⁹. Es werden darunter originale Bilder von Personen, von gesellschaftlichen und politischen Ereignissen verstanden, die nach Ansicht von Meyers nachträglich nicht mehr kommentiert werden dürfen, das heißt, dass diese Dokumente weder durch zusätzlich gesprochene Texte oder Musik, noch durch Einblendungen von Texten,

⁵ Siehe: Rother, Rainer: Geschichte im Film. In: Handbuch Geschichtsdidaktik. Hrsg. von Klaus Bergmann, Klaus Fröhlich, Annette Kuhn, Jörn Rüsen und Gerhard Schneider. Seelze-Velber 1997. S. 681-684.

⁶ So kann zwar beispielsweise zwischen Nachrichten- und Dokumentarfilm unterschieden werden, obwohl es sich bei ersterem gleichzeitig auch um einen Dokumentarfilm handelt.

Siehe: Meyers, Peter: Film im Geschichtsunterricht. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001), Heft 4, S. 246.

⁷ Siehe: Kübler, S. 10.

⁸ Siehe: Metto, Michael: Bildstellen als Filmquellen. In: Geschichte lernen. (1994), Heft 42, S. 6.

⁹ Meyers, S. 249.

Bildern oder Grafiken verändert werden dürfen. Wesentlich ist auch, dass das Filmdokument nicht durch eine nachträgliche Bearbeitung verändert wird, da bei einer späteren Montage der Aufnahme eine wesentlich höhere Manipulationsgefahr besteht. Wird jedoch eine Kürzung vorgenommen, so ist dabei zu beachten, dass die inhaltliche Absicht oder die Gesamtaussage des Filmes nicht verändert wird; falls dies zutrifft, kann nach wie vor von einem Filmdokument ausgegangen werden.¹⁰ Für Scheurig ist das historische Filmdokument das einzige, welches für ihn als historische Quelle brauchbar ist.¹¹ Aber dennoch ist auch dieses vom Historiker auf seine Richtigkeit hin zu untersuchen, da auch hier nicht von einer uneingeschränkten Objektivität ausgegangen werden kann.

Dokumentarfilm:

Der Filmtypus des Dokumentarfilms ist jener, der der Geschichtswissenschaft wohl am nächsten steht, da dieser ganz auf die Zeugenschaft der Dokumente vertraut. In gleicher Weise argumentiert auch von Borries, wenn er sagt: „*Der gesamte Name ‚Dokumentarfilm‘ beruht auf dem Vertrauen in die tragende Kraft der ‚Filmdokumente‘.*“¹² Ähnlich einem Historiker präsentiert der Dokumentarfilm Material aus der Vergangenheit, wobei es allerdings leicht zu einem Trugschluss kommen kann, indem man annimmt, dass der Film selbst das Dokument ist, obwohl nur der Gegenstand des Filmes als Dokument aufzufassen wäre.¹³ Die angebliche Authentizität und Unmittelbarkeit, die so mancher Dokumentarfilm für sich beansprucht, ist im Grunde nur ein Mythos, denn die Vorstellung, dass eine Aufnahme von einer Sache kein Bild, sondern die Realität selbst ist, ist nicht zutreffend.¹⁴ Dennoch sollte gewürdigt werden, dass mit Hilfe des Dokumentarfilms über reale Gegebenheiten und Vorkommnisse berichtet werden soll und dieser Gesichtspunkt immer im Mittelpunkt der Überlegungen zu einem solchen Film steht, auch wenn gelegentlich nachgestellte Szenen aufgenommen werden, die ebenfalls der Vermittlung von realen Geschehnissen dienen sollen.¹⁵

¹⁰ Siehe: Meyers, S. 249.

¹¹ Siehe: Scheurig, Bodo: Einführung in die Zeitgeschichte. Berlin 1962, S. 56ff.

¹² von Borries, Bodo: Was ist dokumentarisch am Dokumentarfilm? Eine Anfrage aus geschichtsdidaktischer Sicht. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001), Heft 4, S. 220.

¹³ Siehe: Karpf, Ernst: Geschichte sehen. Zur Wahrnehmung des Historischen im Film. In: Filmmythos Volk. Zur Produktion kollektiver Identität im Film. Frankfurt am Main 1992, S. 15.

¹⁴ Siehe: Aurich, Rolf: Wirklichkeit ist überall. Zum Quellenwert von Spiel- und Dokumentarfilmen. In: Wilharm, Irmgard (Hrsg): Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle. Pfaffenweiler 1995, S. 122.

¹⁵ Siehe: Heiss, Gernot: Film als Quelle. In: Geschichte in Bildern? Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit 6 (2006), Heft 2, S. 103.

Kompilationsfilm:

Der Haupttyp der historischen Dokumentation ist der Kompilationsfilm, bei welchem es sich um eine Zusammenstellung von geschichtlichen Filmaufnahmen, vereinzelt auch alten Fotos oder abgefilmten Originalschauplätzen handelt. Diese werden mit anschaulichen Kommentaren oder einer durchlaufenden Erzählung, welche von einem Kommentator im „Off“¹⁶ gesprochen wird, unterlegt und zuweilen auch durch Reden oder Gesang im Originalton ergänzt. Kurze Interviews und Befragungen von Zeitzeugen sollen den gezeigten Filmdokumenten mehr Gewicht und Eindringlichkeit verleihen, ebenso wie nachgestellte Spielfilmsequenzen oder neu vorgetragene Lieder oft mehr Anschaulichkeit vermitteln als das bloße Einblenden eines Dokuments.¹⁷ Zu Recht weist Rother darauf hin, dass der Kompilationsfilm nicht allein als Darbietung von historischen Filmdokumenten zu sehen ist, sondern gleichzeitig auch immer als Perspektive aufgefasst werden muss, in der die für die Zeit typischen und von der Gesellschaft motivierten Tendenzen, oft sehr dominierend, sichtbar werden.¹⁸

Spielfilm:

Bei Spielfilmen handelt es sich um „*synthetische Filme*“¹⁹, deren wesentliches Kennzeichen es ist, dass vom Regisseur jedes kleinste Detail exakt festgelegt und geplant ist, es ist genau so und nicht anders gewollt. Diese künstlich hergestellte Anordnung wird mit der Absicht vorgenommen, einen ganz bestimmten Eindruck und eine besondere Stimmung beim Publikum zu erzeugen. Spielfilme gehen in die in ihnen dargestellte Zeit hinein, sie lassen den Zuschauer aktiv am Geschehen teilnehmen und ermöglichen so eine Identifikation mit dem Gesehenen. Sie täuschen eine dokumentarische Gesinnung vor, obwohl es ihnen an der nötigen historiografischen Distanz mangelt.²⁰ Aber dennoch üben historische Spielfilme – dies sind jene Filme, die ein geschichtliches Ereignis oder eine historische Persönlichkeit zum Inhalt haben – großen Einfluss auf das Geschichtsbewusstsein ihres Publikums aus, auch wenn die darin vorgestellten Ereignisse und Fakten von den historisch

¹⁶ Wird ein Kommentar oder Dialog im „Off“ gesprochen, so bedeutet dies, dass der Sprecher nicht im Bild sichtbar ist, während hingegen im „On“ bedeutet, dass die sprechende Person im Film zu sehen ist. Siehe: Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse. 4. Aufl., Tübingen 1994, S. 146.

¹⁷ Siehe: von Borries, S. 220-227 und Paschen, S. 18.

¹⁸ Siehe: Rother, Rainer: Film und Geschichtsschreibung. In: Recherche : Film. Quellen und Methoden der Filmforschung. Hrsg. von Hans-Michael Bock und Wolfgang Jacobsen. München 1997, S. 242.

¹⁹ Lehmann, Dagmar: Mediziner, Mörder, Monster. Drei Filmklassiker spiegeln Geschichte wider. In: Geschichte lernen. (1994), Heft 42, S. 51.

²⁰ Siehe: von Borries, S. 223.

eindeutig belegten Tatsachen abweichen oder sogar gänzlich erfunden sind, so prägen sie doch das Geschichtsbild breiter Bevölkerungsschichten entscheidend mit.²¹

2.3. Film als Quelle für Historiker

*„Vordergründig gaukeln alle filmischen Bilder vor,
sie repräsentieren nichts anderes als Realität“*

Hans-Dieter und Helga Kübler²²

Die Arbeit mit Quellen ist für die Geschichtswissenschaft unerlässlich; dabei stützte sich die Lehre und Forschung lange Zeit fast ausschließlich auf archäologische Funde, Kunstwerke, Bauten und schriftliche Zeugnisse der Vergangenheit. Fotos wurden überwiegend zur Veranschaulichung und Illustration von Textquellen verwendet und auch der Film wurde zu diesen Zwecken gebraucht, sofern er überhaupt genutzt wurde.²³ So fragt sich Ferro auch zu Recht, ob gar *„der Film ein unerwünschtes Dokument für Historiker“*²⁴ sein sollte, doch er gibt gleichzeitig auch zu bedenken, dass die historische Quellenkritik zu einem Zeitpunkt erarbeitet wurde, als es den Film noch nicht gab, den *„das Kino war noch nicht geboren, als die Geschichtsschreibung ihre Gewohnheiten angenommen hatte, ihre Methode perfektionierte und mit dem Erzählen aufgehört hatte, um zu erklären.“*²⁵

Tatsächlich hat im deutschsprachigen Raum der Film als Quelle bis dato eine eher untergeordnete Rolle gespielt, aber es wäre dennoch falsch, hieraus einen generellen Vorbehalt gegen diese Quellengattung ableiten zu wollen. Die Vorbehalte dem Film als Quelle gegenüber sind vielfältigster Natur: Ein wesentlicher, heute banal klingender Grund war die mangelnde Verfügbarkeit der Filme, welche bis zur Gründung von verschiedenen nationalen Filmarchiven zumeist im Privatbesitz von

²¹ Die von Ernst Marischka gedrehte „Sissi-Trilogie“ prägte ein ganz bestimmtes Bild von Kaiser Franz Joseph und Elisabeth in der Öffentlichkeit; auch wird vielfach die Schauspielerin Romy Schneider mit Kaiserin Elisabeth gleichgesetzt.

Siehe: Heiss, S. 102.

²² Kübler, S. 7.

²³ Siehe: Ebd., S. 13.

²⁴ Ferro, Marc: Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft. In: Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse. Hrsg. von Claudia Honegger, Frankfurt am Main 1977, S. 247.

²⁵ Ebd.

Sammlern waren; erst die Bereitstellung der Filme durch Filmarchive und die Möglichkeit sie am Schneidetisch zu sichten, machte eine Quellenauswertung möglich. Heute ermöglichen Videorecorder und DVD-Player einen fast uneingeschränkten Zugang zu Filmen jeglicher Art.²⁶ Weiters muss angemerkt werden, dass es vielen Historikern ganz einfach am „handwerklichen Rüstzeug“ fehlte, denn Bild- und Filmanalyse sowie ihre Techniken gehörten noch nicht selbstverständlich dazu. Hinzu kommt auch, dass es der Geschichtswissenschaft an einer filmspezifischen Quellenkunde mangelt, worauf Moltmann bereits 1970 aufmerksam gemacht hat.

„Man müsse eine eigene Quellenkunde und eine eigene Quellenkritik entwickeln, wobei die besonderen Bedingungen „filmischer“ Betrachtungsweise herausgearbeitet werden müssen. (...) Ferner müsse eine „Geistesgeschichte des Films“ erarbeitet werden, (...).“²⁷

Eine weitere Schwierigkeit, auf welche Moltmann ebenfalls hinweist, besteht darin, dass das Medium Film aufgrund seiner visuellen und akustischen Erlebniskraft eine objektive, nüchterne Analyse erschwert, denn die *„Hauptaufgabe des Historikers ist aber nicht das Nacherleben, sondern die distanzierte Analyse“*.²⁸ Doch statt dessen wird er zunächst einmal zu einem emotionalen Miterleben des Gesehenen aufgefordert, von welcher er sich wiederum abgrenzen muss, um so zu einer analytischen Distanz gelangen zu können, wozu ein enormes Maß an Selbstdisziplin und Selbstkontrolle notwendig ist. Schlussendlich muss auch eine Möglichkeit gefunden werden, die aus den optischen, emotionalen und akustischen Eindrücken gewonnenen Erkenntnisse in schriftlicher Form festzuhalten.²⁹

2.3.1. Überblick über die Diskussion „Film als Quelle“

Generell muss festgestellt werden, dass der deutschsprachige Raum auf diesem Gebiet weiter hinterherhinkt und erst in den letzten Jahren der Film als Quelle für Historiker vermehrt in den Blickpunkt des Interesses der Geschichtswissenschaft

²⁶ Siehe: Heß, S. 14 und S. 19.

²⁷ Moltmann, Günter: Film- und Tondokumente als Quellen zeitgeschichtlicher Forschung. In: Zeitgeschichte im Film und Tondokument. Hrsg. von Günter Moltmann und Karl Friedrich Reimers, Göttingen 1970, S. 19.

²⁸ Ebd., S. 21.

²⁹ Siehe: Ebd., S. 21-23.

gerückt ist. Bis Ende der vierziger Jahre wurde der wissenschaftliche Umgang mit Filmen fast ausschließlich den Archiven überlassen und erst Anfang der fünfziger Jahre begannen einige wenige Wissenschaftler, unter ihnen Walther Hubatsch, sich mit dem Dokumentarfilm als historische Quelle zu beschäftigen. Bei diesen Untersuchungen hat Hubatsch erstmals die von Johann Gustav Droysen entwickelten „Grundregeln der klassischen Quellenkritik“ als Legitimationsgrundlage für seinen wissenschaftlichen Ansatz herangezogen und festgestellt, dass diese den filmischen Regeln und Besonderheiten angepasst und entsprechend weiterentwickelt werden können.

„Wie Droysen können wir die Kritik der Echtheit, die Kritik des Früheren und des Späteren, die Kritik des Richtigen und schließlich die Quellenkritik auf den Film beziehen. (...) Der Filmstreifen ist nicht die absolute Wahrheit, er wird es erst im Vergleich mit anderen Quellen, auch schriftlichen.“³⁰

Sein Mitarbeiter Terveen sieht im Film *„ein die sonstigen Quellen ergänzendes und veranschaulichendes Abbild einer bestimmten Person, einer Epoche, eines Vorganges“*.³¹ Auch stuft er die audiovisuellen Medien als zweitrangige Quellen ein, da sie stets standort- und zweckgebunden sind und daher *„nicht ‚erste Quellen‘ im Sinne der Droysenschen Forderung, sondern eher die Masse der hin und her flutenden Gerüchte, Meinungen und Auffassungen“*³² sein können.

Im Gegensatz zu Terveen sprach sich Treue wiederum dafür aus, den Film als „echte Geschichtsquelle“ anzuerkennen, da sich das filmische Medium von anderen Quellengattungen nur dadurch unterscheide, dass dieses als Gattung erst Ende des 19. Jahrhunderts entstanden ist.³³

Ausgehend von diesen ersten Diskussionsansätzen entwickelte Scheurig in seiner im Jahre 1962 erschienenen „Einführung in die Zeitgeschichte“ eine differenzierte Betrachtungsweise der filmischen Quellen, die einen ersten Umschwung in der historischen Wissenschaft kennzeichnete.³⁴

³⁰ Hubatsch, Walther: Probleme des geschichtswissenschaftlichen Films. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 4 (1953), S. 479.

³¹ Terveen, Fritz: Der Film als historisches Dokument. Grenzen und Möglichkeiten. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 3 (1955), S. 61.

³² Ebd., S. 63.

³³ Siehe: Gröschl, Jutta: Die Deutschlandpolitik der vier Großmächte 1945-1949 in der Berichterstattung der deutschen Wochenschaun. Ein Beitrag zur Diskussion um den Film als historische Quelle. Berlin 1996, S. 27.

³⁴ Siehe: Scheurig, S. 56-69.

Dennoch konstatierte Moltmann in seinem bereits oben zitierten Aufsatz aus dem Jahre 1970, dass die bereits eingangs benannten Schwierigkeiten mit dem filmischen Medium *„nicht unüberbrückbar sind, und es ist zu hoffen, daß in Zukunft nicht nur von der Pädagogik, sondern auch von der eigentlichen Forschung mehr Gebrauch von wertvollem, vielfach noch unerschlossenem Material gemacht wird.“*³⁵

Mit seinem im Jahre 1990 erschienenen Aufsatz *„Filme und Tonaufnahmen als Überrestquellen – Versuch einer thematisch-kritischen Bild- und Tonquellenedition zum 17. Juli 1953“*³⁶ hat Hagen die Debatte um den Film als Quelle neu entfacht.

Obwohl der Film als historische Quelle kaum mehr in Frage gestellt wird, so herrscht in Bezug auf seinen Nutzen nach wie vor Uneinigkeit unter den Historikern.

2.4. Der Spielfilm als historische Quelle

Lange Zeit erschien es abwegig, einen Spielfilm als historische Quelle zu betrachten, sodass diese keinerlei Erwähnung in der wissenschaftlichen Literatur fanden; einzig dem Dokumentarfilm wurde ein Sonderstatus als Quelle zugesprochen.³⁷ Diese gegenüber dem Spielfilm privilegierte Behandlung wurde der dokumentarischen Filmquelle aufgrund der Annahme zuteil, dass es sich hierbei um ein nichtfiktionales und nicht inszeniertes Abbild der Realität handle, welcher somit ein höherer Quellenwert zugesprochen wurde. Dieser Hypothese liegt die Tatsache zugrunde, dass sich das im Film Gezeigte wirklich und wahrhaftig vor der Kamera abspielte: *„Die Konnotation der Bilder liegt darin, daß sich keine Schauspieler vor der Kamera bewegen. Das ist aber auch schon der einzige Unterschied zwischen Dokumentar- und Spielfilm.“*³⁸

Mit dem Verweis, dass in beiden Fällen eine Geschichte mit Hilfe der gleichen filmischen Mittel, wie Kameraeinstellung, Kamerafahrt, Schwenk, Schnitt und Montage, erzählt wird, betont man, dass auch bei der Filmanalyse keinerlei Unterschied besteht. Allerdings darf bei der Feststellung der Gemeinsamkeiten nicht

³⁵ Moltmann, S. 23.

³⁶ Siehe: Hagen, Manfred: Filme und Tonaufnahmen als Überrestquellen – Versuch einer thematisch-kritischen Bild- und Tonquellenedition zum 17. Juli 1953. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 41 (1990), Heft 6, S. 352-369.

³⁷ Siehe: Schattenberg, Susanne: Als die Geschichte laufen lernte – Spielfilme als historische Quelle? Das Beispiel sowjetischer Werke der dreißiger Jahre. In: Virtuelle Fachbibliothek Osteuropa (<http://vifaost.de>), Digitales Handbuch zur Geschichte und Kultur Russlands und Osteuropas, Band 2, Online unter: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/566/1/schattenberg-film.pdf> (21.09.2008), S. 3.

³⁸ Maimann, Helene: Anmerkungen zu einer Geschichte in Bildern. In: Umgang mit Quellen heute. Zur Problematik neuzeitlicher Quelleneditionen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Grete Klingenstein, Fritz Fellner und Hans Peter Hye. Wien 2003, S. 207.

auf die wichtigen Unterschiede, die den beiden Quellengattungen zugrunde liegen, vergessen werden, welche sich zuvorderst in der Intention des Filmemachers manifestieren.³⁹ Zwischenzeitig hat sich der Spielfilm gleichberechtigt neben dem Dokumentarfilm als geschichtliche Quelle etabliert, dennoch nimmt er als historische Quelle nach wie vor eine „marginale Rolle“⁴⁰ ein.

Daran konnte auch Siegfried Kracauers Studie über die Spielfilme der Weimarer Republik wenig ändern. Kracauer, der Filme als „Spiegel der bestehenden Gesellschaft“ verstand und für den sie „mehr oder weniger charakteristisch für das innere Leben einer Nation“ waren, versuchte mit Hilfe seiner nicht unumstrittenen Analyse „jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität“ darzustellen, die das „psychologische Grundmuster eines Volkes in einer eingegrenzten Zeit“ widerspiegelt.⁴¹ Nach seiner Meinung reflektieren Filme die Mentalität einer Nation wesentlich unvermittelter als dies anderen Medien möglich wäre.

„Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien, und das aus zwei Gründen: Erstens sind Filme niemals das Produkt eines Individuums. (...) Zweitens richten sich Filme an die anonyme Menge und sprechen sie an. Von populären Filmen (...) ist anzunehmen, daß sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigen.“⁴²

Kracauers These konzentriert sich ausschließlich auf die Mentalität der Bevölkerung sowie auf die Motive und Intentionen der Filmproduzenten, welche er völlig isoliert von den Bedingungen der Entstehungszeit der Filme betrachtet. Diese Vernachlässigung der strukturellen Rahmenbedingungen der Filmproduktion wurde ihm wiederholt angelastet.

Auch Ferro untersucht die Wechselwirkung von Film und Gesellschaft, doch er konzentriert sich bei seiner Untersuchung russischer Filme aus dem Jahre 1917 auf die in ihnen unabsichtlich enthaltenen Aussagen über die zeitgenössische Gesellschaft, die ihm eine „Gegenanalyse“ der Gesellschaft ermöglichen. Er glaubt, dass die Art wie etwas im Film dargestellt wird oder daran was nicht gezeigt wird, auf

³⁹ Siehe: Heiss, S. 103.

⁴⁰ Szöllösi-Janze, Margit: „Aussuchen und abschießen“ der Heimatfilm der fünfziger Jahre als historische Quelle. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 44 (1993), Heft 5, S. 308.

⁴¹ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main 1984, S. 12-14.

⁴² Ebd., S. 11.

die verborgenen Strukturen der Gesellschaft schließen zu können und begründet seine Ansicht wie folgt:

„Ob im Dokumentar- oder im Spielfilm, die Wirklichkeit, deren Bild das Kino liefert, erscheint erschreckend wahr: man bemerkt, dass sie nicht unbedingt mit den Beteuerungen der Führer, den Schemata der Theoretiker oder mit der Analyse der Systemgegner übereinstimmt. (...) Die Kamera enthüllt das wirkliche Funktionieren, denn sie sagt mehr über einen jeden, als er von sich zeigen möchte. Sie entlarvt das Geheimnis, zeigt die Kehrseiten der Gesellschaft, ihre Fehlleistungen. Sie stößt bis zu deren Strukturen vor.“⁴³

Die angesprochenen Fehlleistungen sind für Ferro von besonderer Aussagekraft, denn sie können auf allen Ebenen des Films auftreten sowie in seinem Verhältnis zur Gesellschaft. Der Widerspruch oder die Übereinstimmung mit der Kernaussage *„hilft bei der Entdeckung des Latenten hinter dem Manifesten, des Nicht-Sichtbaren durch das Sichtbare hindurch. Hier findet sich Stoff für eine andere Geschichte [...]“⁴⁴*

Vielleicht findet sich hier der Stoff, aus dem die Träume sind, denn *„Film ist Traum, der träumen macht“⁴⁵*. Diese Feststellung führte Siegfried Kracauer unmittelbar zur Frage, welche filmischen Elemente nun ausreichend traumhafte Qualitäten haben, um das Publikum zum Träumen zu veranlassen. Nach seiner Ansicht spiegeln Spielfilme, die fast ausschließlich für den Massenkonsum produziert werden, die angeblichen Wünsche und Wachträume der großen Menge der Bevölkerung wider; er nimmt an, dass die auf der Kinoleinwand zu sehenden Vorgänge auf wirklich existierende Träume hinweisen und zu Identifizierungsversuchen anregen.⁴⁶

⁴³ Ferro, S. 253.

⁴⁴ Ebd., S. 256.

⁴⁵ Zitiert nach: Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main 1985, S. 222.

⁴⁶ Siehe: Kracauer: Theorie des Films. S. 222f.

3. Film nach 1945 in Deutschland

*„Die Jahre 45/46, so schrecklich sie waren,
es war die einzige Zeit, in der ich geglaubt habe,
daß morgen etwas besser sein würde als heute und gestern.“*

Helmut Käutner⁴⁷

3.1. Kriegsende in Deutschland

Am 7. Mai 1945 vollzog Generaloberst Jodl als letzter Stabschef des Oberkommandos der Wehrmacht die von den Alliierten als Kriegsziel propagierte bedingungslose Kapitulation. Am folgenden Tag unterschrieb Generalfeldmarschall Keitel als Vertreter des Oberkommandos in Berlin die Kapitulationsurkunde. Mit der sogenannten „Berliner Erklärung“ vom 5. Juni 1945 proklamierten die vier Siegermächte die Übernahme der obersten Regierungsgewalt in Deutschland; gleichzeitig erfolgte auch die Aufteilung des deutschen Staatsgebietes in vier Besatzungszonen, in denen jeweils der höchste Vertreter der Besatzungsmacht die oberste Regierungsgewalt ausübte.⁴⁸

Im Potsdamer Abkommen⁴⁹ einigten sich die Siegermächte (Frankreich war jedoch nicht eingeladen) auf einen „Minimalkonsens“, mit welchem die wesentlichen Ziele der Siegermächte dargelegt werden sollten. Neben zahlreichen anderen Vereinbarungen legte man die Grundsätze für die wirtschaftliche, politische und territoriale Behandlung Deutschlands fest. Diese Ziele lassen sich mit dem Kürzel „vier Ds“ zusammenfassen:

- Demilitarisierung (Entmilitarisierung): Darunter wird die völlige Abrüstung und Entmilitarisierung sowie die Demontage der gesamten Rüstungsindustrie in Deutschland verstanden.

⁴⁷ Töteberg, Michael: Filmstadt Hamburg. Von Hans Albers bis Wim Wenders, vom Abaton zu den Zeise-Kinos: Kino-Geschichte(n) einer Großstadt. Hamburg 1992, S. 115.

⁴⁸ Siehe: Gerich, Harald: Alliierte Kontrolle in Deutschland und Österreich. Jur. Diss., Wien 1999, S. 4-31. und Pleyer, Peter: Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948. Münster 1965, S. 17-19.

⁴⁹ Als Potsdamer Abkommen wird das Abschlussprotokoll, das Kommuniqué, der Potsdamer Konferenz bezeichnet, welche vom 17. Juli bis zum 2. August 1945 in Potsdam stattfand. Teilnehmer waren die höchsten Vertreter der jeweiligen Besatzungsmacht: Josef Stalin (Sowjetunion), Harry S. Truman (Vereinigte Staaten) und Winston Churchill (Großbritannien); für letzteren nahm ab 28. Juli Clement Attlee als neuer Premierminister teil.

- Denazifizierung (Entnazifizierung): Unter diesem Begriff wurde die „Säuberung“ der Gesellschaft und Kultur, der Wirtschaft und Politik von allen nationalsozialistischen Einflüssen zusammengefasst; sie zielte auf die Vernichtung der NSDAP mitsamt ihren Organisationen.
- Dezentralisierung: Damit wurde die Brechung der deutschen Wirtschaftskraft, vor allem der Groß- und Rüstungsindustrie, angestrebt.
- Demokratisierung: Die gesamte politische und verwaltungstechnische Struktur Deutschlands soll auf eine demokratische Basis gestellt werden; es wurde die demokratische Umerziehung der Deutschen angestrebt.⁵⁰

Nach Kriegsende kam es in ganz Deutschland zu umfangreichen Demontagen, nicht nur von Industrieanlagen, sondern der UFI-Konzern⁵¹ musste ebenfalls der Beschlagnahme unterliegen, da auch auf dem filmischen Sektor eine Konzentration an Vermögen, Macht und Einfluss, wie sie der Goebbelsche Propagandaapparat darstellte, nicht weiter bestehen durfte. Für die Sowjets bedeutete dies den Abbau und Abtransport aller beweglichen Teile in die Sowjetunion, denn sie sahen darin auch eine Wiedergutmachung für die durch die deutsche Wehrmacht erlittenen Schäden. Für die Engländer und Amerikaner bedeutete Beschlagnahme hingegen die Einsetzung von Treuhändern.⁵²

In Bezug auf die deutsche Filmwirtschaft muss festgehalten werden, dass die Siegermächte nicht nur das komplette Vermögen einzogen, sondern auch das gesamte Filmschaffen unter ihre Kontrolle stellten.

3.2. „Stunde Null“ in der deutschen Filmwirtschaft?

Das Kriegsende 1945 befreite das Land von einem totalitären Regime und beendete zwölf Jahre „Deutscher Filmkunst“, doch was zurück blieb, waren seine Regisseure, Schauspieler und Drehbuchautoren. Die so oft diskutierte „Stunde Null“ im deutschen Film, welche als Neuanfang, als Neukonstruktion des gesamten Filmwesens

⁵⁰ Siehe: Hauser, Johannes: Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945-1955 und der Einfluß der US-amerikanischen Filmpolitik. Vom reichseigenen Filmmonopolkonzern (UFI) zur privatwirtschaftlichen Konkurrenzwirtschaft. Pfaffenweiler 1989, S. 6-10.

⁵¹ Die Universal Film AG (UFA) war die bedeutendste deutsche Filmproduktionsfirma, welche unter der Herrschaft der Nationalsozialisten eine neue Hochblüte erlebte; Anfang des Jahres 1942 wurde die UFA zur Ufa-Film GmbH (UFI) umstrukturiert, in welcher dann die gesamte deutsche Filmwirtschaft vereinigt war.

⁵² Siehe: Riess, Curt: Das gibt's nur einmal. Das Buch des deutschen Films nach 1945. Hamburg 1968, S. 20.

verstanden wurde, ist eine Chimäre. Die gerne zitierte große Zäsur hat nicht stattgefunden. Es wurde die Chance zu einem wirklichen Neubeginn verabsäumt, es gab allenfalls eine kurze Pause im Filmschaffen der schon während der nationalsozialistischen Herrschaft tätigen Filmregisseure⁵³ und Drehbuchautoren⁵⁴. Ebenso konnten viele Schauspieler und Schauspielerinnen⁵⁵ ebenso wie das technische Filmpersonal⁵⁶ fast nahtlos dort anschließen, wo sie durch das Kriegsende unterbrochen worden waren.⁵⁷

„Während in den anderen Künsten versucht wurde, die Barbarei der NS-Kunst zu eliminieren und neu zu beginnen, trat der Film ungeniert das Erbe jener dunklen Zeit an. In Westdeutschland gab es lediglich in den ersten Jahren nach 1945 einige wenige gutgemeinte Versuche, ‚die Vergangenheit zu bewältigen‘, die Gegenwart zu bewältigen ist nie versucht worden.“⁵⁸

Den Regisseuren und Drehbuchautoren des westdeutschen Nachkriegsfilms mangelte es an frischen Einfällen, es fehlten neue Leute, die fähig und bereit waren, diese Ideen zu realisieren und so wurde auf das Altbewährte zurückgegriffen. Es scheint fast so, als ob für sie das Jahr 1945 nicht existiert hat; sie drehten ihre Filme genau so, wie sie diese auch während der Zeit des Nationalsozialismus zu machen pflegten.

„Die personale Verflechtung zwischen den Schöpfern des NS-Films und des westdeutschen Nachkriegsfilms ist so stark, daß man ohne Übertreibung von einer kontinuierlichen Fortführung des Films im Dritten Reich in Westdeutschland sprechen kann.“⁵⁹

⁵³ Zu den bereits vor 1945 tätigen Regisseuren zählen unter anderem: Hans Deppe, Kurt Hoffmann, Wolfgang Liebeneiner, Arthur Maria Rabenalt, G. W. Pabst, Veit Harlan (der Regisseur von „Jud Süß“) ebenso Wolfgang Staudte und Helmut Käutner.

⁵⁴ Hier wäre beispielsweise Bobby E. Lütke zu erwähnen, der vor und nach 1945 in gleicher Manier seine Drehbücher verfasste.

⁵⁵ Marika Röck, Zarah Leander, Heinz Rühmann, Paul Hörbiger, Paul Dahlke, Hans Söhnker – sie alle konnten fast nahtlos wieder an ihre Erfolge vor Kriegsende anknüpfen.

⁵⁶ Einer von ihnen war der Kameramann Richard Angst.

⁵⁷ Siehe: Müller, Heinz: Film in der BRD. Berlin 1990, S. 12. und Uka, Walter: Modernisierung im Wiederaufbau oder Restauration? Der bundesdeutsche Film der fünfziger Jahre. In: Werner Faulstich: Die Kultur der fünfziger Jahre. München 2002, S. 80.

⁵⁸ Kochenrath, Hans-Peter: Kontinuitäten im deutschen Film. In: Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien. Hrsg. von Wilfried von Bredow und Rolf Zurek. Hamburg 1975, S. 286.

⁵⁹ Ebd., S. 287.

Nichts Neues und schon gar kein neuer Filmstil war zu erkennen, man inszenierte im „Spätufastil“.⁶⁰ Ende der zwanziger Jahre bildete sich der sogenannte „UFA-Stil“ in den Unterhaltungsfilmen der UFA heraus, dessen Kennzeichen eine ganz bestimmte Künstlichkeit war: Alles gepflegt hygienisch und sauber, das Ambiente und die darin agierenden Darsteller sind perfekt aufeinander abgestimmt, die Filmhandlung und die geschilderten Konflikte produzieren eine Realität, die mit dem Alltag des Publikums nichts gemeinsam hat.⁶¹

Schnurre kritisierte in seiner Streitschrift diese „Vernebelungstaktik“ der bereits im Jahr 1950 wieder dominierenden seichten Unterhaltungsfilme im „UFA-Stil“.⁶² Die in den unmittelbaren Nachkriegsjahren produzierten „Trümmerfilme“ waren hingegen beim deutschen Publikum wenig beliebt, weswegen dieser Ansatz, einen neuen deutschen Film zu schaffen, zum Scheitern verurteilt war.

3.3. Vier Besatzungsmächte – viermal verschiedene Bedingungen?

Die Deutschlandpolitik der Siegermächte wurde maßgeblich von der Absicht getragen, die deutsche Bevölkerung umzuerziehen, was durch Aufklärung und Propaganda erreicht werden sollte. Einerseits war es den Besatzern wichtig, dass die Deutschen die wahren Absichten des Nationalsozialismus erkannten sowie über seine Verbrechen informiert wurden und andererseits sollten sie von der Demokratie als neuer Staatsform überzeugt werden, worunter jede der vier Besatzungsmächte das in ihrem eigenen Land vorherrschende politische System verstand. Die von den Alliierten verfolgten Ziele waren somit im Wesentlichen durch die marktwirtschaftlich orientierte Filmpolitik der Westmächte im Gegensatz zur staatlich gelenkten der sowjetischen Militärregierung gekennzeichnet.

Im Gegensatz zu den westlichen Besatzungsmächten, die hauptsächlich der Presse als Mittel für die „Re-education“ enorme Bedeutung zusprachen, hielt die sowjetische Militärregierung besonders den Film für ein Medium von nicht zu unterschätzender Wirkung. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass die sowjetischen Besatzer so

⁶⁰ Kaschuba, Wolfgang: Der deutsche Heimatfilm. Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Tübingen 1989, S. 69.

⁶¹ Siehe: Ebd.

⁶² Siehe: Schnurre, Wolfdietrich: Rettung des deutschen Films. Zitiert nach: Wilharm, Irmgard: Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film. Hannover 2006, S. 96f.

bald wie nur irgend möglich damit begonnen haben, den Wiederaufbau der Filmwirtschaft in ihrer Zone zu forcieren.⁶³

Ein wesentlicher Unterschied bestand auch hinsichtlich der von den vier Siegermächten vertretenen Ansicht über die Verwendung und Aufgaben des Spielfilms: Während die sowjetische Militärregierung in ihm ein geeignetes Mittel zur Beeinflussung des Publikums sah, betrachteten die amerikanischen, englischen und französischen Besatzungsbehörden den Spielfilm nur als Unterhaltungsmedium, welches als „Industrieprodukt“ ausschließlich dazu hergestellt wurde, um mit größtmöglichem Gewinn vertrieben zu werden.⁶⁴ Im Zentrum der westlichen Besatzungs- und Umerziehungspolitik stand dagegen der Dokumentarfilm, mit dessen Hilfe der deutsche Zuschauer zur selbstkritischen geistig-emotionalen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit angeregt werden sollte.

Gemeinsam war allen vier Siegermächten jedoch der Beginn der Aktivitäten auf dem Gebiet des Filmwesens, die in der Synchronisation von ausländischen Filmen bestand, welche in den ersten Monaten nach Wiedereröffnung einiger Kinos mit deutschen Untertiteln versehen dem deutschen Publikum vorgeführt wurden. Für diese Art von Filmen war das deutsche Publikum wenig zu begeistern, und so ging man rasch dazu über, die Filme zu synchronisieren. In den relativ schnell wieder aufgebauten Synchronisationsstudios fanden viele politisch unbelastete Schauspieler⁶⁵ und Schauspielerinnen eine erste Beschäftigung.

Während die Sowjets als erste nach 1945 begannen mit der DEFA eine zentrale Produktionsgesellschaft zu organisieren, setzten die westlichen Alliierten vorerst auf die Gründung von kleinen Filmgesellschaften, die aufgrund ihrer oft schlechten finanziellen Lage nur wenige Filme produzieren konnten.⁶⁶ Über diese unterschiedlichen Bemühungen der Alliierten, den Wiederaufbau der deutschen Filmindustrie wieder in Gang zu setzen, zieht Helmut Käutner in seinem Artikel „Demontage der Traumfabrik“ folgendes Resümee:

„Der Neubeginn einer deutschen Filmproduktion sah sich nach dem Zusammenbruch des Jahres 1945 den gleichen Schwierigkeiten gegenüber wie jeder Aufbau wirtschaftlicher oder geistiger Natur in unseren Tagen. Was

⁶³ Siehe: Pleyer, S. 31.

⁶⁴ Siehe: Ebd., S. 37.

⁶⁵ Beispielsweise wird Josef Stalin von keinem geringeren als Carl Raddatz synchronisiert, welcher im Dritten Reich beinahe verhaftet worden wäre, weil er Goebbels perfekt imitieren konnte. Siehe: Riess, S. 32f.

⁶⁶ Siehe: Hey, Bernd: Zwischen Vergangenheitsbewältigung und heiler Welt. Nachkriegsdeutsche Befindlichkeiten im Spielfilm. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001), Heft 4, S. 231.

bisher in allen Zonen geschehen ist, ist kaum mehr als die ersten unsicheren Gehversuche und mehr dazu angetan, die Schwierigkeiten deutlich zu machen und die Grenzen erkennen zu lassen, innerhalb derer sich ein Neuaufbau vollziehen kann, als Veranlassung zu einem irgendwie gearteten Optimismus zu geben.“⁶⁷

Die von Käutner angesprochenen „ersten Gehversuche“ für die westlichen Besatzungszonen als auch für die sowjetische Zone sollen im Folgenden kurz beleuchtet werden.

3.4. Filmproduktion in den westlichen Besatzungszonen

Bereits unmittelbar nach Ende des Krieges starteten eine Reihe deutscher Filmschaffender zahlreiche Initiativen und verschiedenste Aktivitäten, um eine möglichst rasche Wiederaufnahme der Filmproduktion erreichen zu können. Nach erfolgter Zoneneinteilung durch die Alliierten bildeten das Gesetz Nr. 191 sowie die Nachrichtenkontroll-Vorschrift Nr. 1 den rechtlichen Rahmen für die Etablierung der neuen deutschen Filmwirtschaft; sie stellten die rechtliche Grundlage für die praktische Arbeit in der amerikanischen, britischen und französischen Zone dar, welche durch einzelne Bestimmungen der zonalen Militärregierung ergänzt oder spezifiziert wurden.

Da sich die Vorstellungen der westlichen Militärregierungen von einer neuen deutschen Filmindustrie an den jeweiligen Verhältnissen ihrer Herkunftsländer orientierten, sollte sich die Filmproduktion und der –vertrieb ohne Kartellbildung und unabhängig von staatlicher Einflussnahme, also im freien Wettbewerb, entwickeln.⁶⁸

⁶⁷ Käutner, Helmut: Demontage der Traumfabrik. In: Film-Echo, Nr. 5, Juni 1947. Zitiert nach: Jacobsen, Wolfgang und Prinzler, Hans: Helmut Käutner. Berlin 1992, S. 113.

⁶⁸ Siehe: Pleyer, S. 38.

3.4.1. Rechtliche Rahmenbedingungen

Bis zur Auflösung des Alliierten Oberkommandos der Expeditionstreitkräfte am 14. Juli 1945 bildeten die drei westlichen Besatzungszonen das „Kontrollgebiet des Obersten Befehlshabers“, des Generals Dwight D. Eisenhower, welcher bis zu diesem Zeitpunkt drei für das Filmwesen in Deutschland relevante Regelungen erlassen hatte:

Gesetz Nr. 191:

Diese gesetzliche Regelung wurde am 24. November 1944 bestätigt und ausgegeben; sie trat in jedem Gebiet, welches von den Alliierten Truppen besetzt wurde, automatisch in Kraft und untersagte jedem Deutschen die Tätigkeit in der Filmindustrie. Diese noch während des Zweiten Weltkrieges in Kraft gesetzte Norm sollte in erster Linie eine Schutzmaßnahme für die Besatzungstruppen darstellen, die dann bei Kriegsende jedoch ihren ursprünglichen Zweck erfüllt hatte und mittels einer Durchführungsverordnung den aktuellen Gegebenheiten angepasst wurde.

Nachrichtenkontroll-Vorschrift Nr. 1:

Sie wurde am 12. Mai 1945, also unmittelbar nach der deutschen Kapitulation, bestätigt. Mit dieser Durchführungsverordnung zum Gesetz Nr. 191 wurde das generelle Verbot des Gesetzes Nr. 191 in wesentlichen Punkten abgeändert. Sie bildete die Basis für den Aufbau einer neuen deutschen Filmwirtschaft in den westlichen Zonen, denn es wurde festgelegt, unter welchen Bedingungen deutsche Unternehmen oder Einzelpersonen wieder in der Filmwirtschaft tätig werden konnten. Nach den Bestimmungen dieser Vorschrift benötigten Filmschaffende deutscher Staatsbürgerschaft für die Betätigung in den Bereichen Produktion, Vertrieb oder Vorführung eine von den Besatzungsbehörden schriftlich zu erteilende Lizenz. Solche Lizenzen konnten nur von einer oder mehreren mit Namen bezeichneten Personen, nicht aber von Konzernen oder Gesellschaften erworben werden. Mit dieser Regelung versuchten die westlichen Militärbehörden einerseits private Initiativen zu unterstützen und andererseits wollten sie damit gleichzeitig dem Zustandekommen einer neuerlichen Machtkonzentration, ähnlich dem UFI-Konzern während des Dritten Reiches, auf dem filmischen Sektor vorbeugen.

Nachrichtenkontroll-Vorschrift Nr. 2:

Diese Norm wurde am 02. Juni 1945 bestätigt und enthielt keine für die Filmproduktion ausschlaggebenden Regelungen und Vorschriften. Sie ordnete lediglich die Ablieferung aller belichteten oder unbelichteten Normal- und Schmalfilmstreifen – mit Ausnahme von rein privaten Aufnahmen – an, wodurch die jeweilige Militärbehörde die Möglichkeit hatte, das vorhandene Filmmaterial einer eingehenden Prüfung zu unterziehen. Diese gesetzliche Norm stellt ebenso wie die Nachrichtenkontroll-Vorschrift Nr. 3, die mit 03. Oktober 1947 in der amerikanischen Zone in Kraft trat, eine Ergänzung und Erweiterung der bereits in Nr. 1 verfügten Regelungen dar.

In den Westzonen fiel das Filmwesen in die Zuständigkeit der Nachrichtenkontrollabteilungen der jeweiligen Militärregierung, welche gerne deutsche Emigranten aus der Filmbranche zur Mitarbeit heranzogen⁶⁹, da diesen die Gegebenheiten der deutschen Filmkultur vor Ort bekannt waren. Nach oft langwierigen Verhandlungen wurden die meisten Gesetze und Durchführungsverordnungen in identer oder doch ähnlicher Form veröffentlicht.

Trotz dieser auf gesetzlicher Ebene einheitlichen Regelungen der Filmkontrolle durch die westlichen Besatzungsmächte lassen sich in den jeweiligen Zonen sehr wohl unterschiedliche Einstellungen gegenüber der neuen deutschen Filmproduktion festmachen.⁷⁰

3.4.2. Lizenzerteilung

An einem möglichst raschen Beginn der Filmproduktion hatten die westlichen Alliierten weniger Interesse, ihnen ging es vielmehr um „*eine ausgewiesene demokratische Gesinnung ihrer Schöpfer*“.⁷¹ Die Lizenzerteilung war besonders am Anfang ein umständliches und langwieriges Verfahren, bei welchem die Anwärter

⁶⁹ Die Wahl der amerikanischen Militärregierung fiel anfangs auf Billy Wilder, der sich zwar bereit erklärte nach Berlin zu kommen, jedoch stand nach nur wenigen Tagen für ihn fest, dass er nicht bleiben würde. An seiner Stelle konnte dann Erich Pommer, der wichtigste Mann des deutschen Films in den zwanziger Jahren gewonnen werden. Er wurde am 13. Juni 1946 zum ranghöchsten Filmoffizier der amerikanischen Zone ernannt. Siehe: Riess, S. 29, S. 34f und S. 86.

⁷⁰ Siehe: Greffrath, S. 59f und Pleyer, S. 19-28.

⁷¹ Pleyer, S. 37.

nicht nur ein „*Gesuch um eine Zulassung der Nachrichtenkontrolle*“⁷² mitsamt unzähligen Fragebögen und Formularen auszufüllen und einzureichen hatten, sondern sie mussten sich, sofern ihre zuvor schriftlich eingereichten Angaben für in Ordnung befunden worden waren, auch einem psychologischen Test unterziehen, bei dem die charakterlichen Eigenschaften des Prätendenten überprüft und eine eventuelle undemokratische Überzeugung festgestellt werden sollte⁷³. Mit Hilfe des Verfahrens wollten die westlichen Militärbehörden sicherstellen, dass die politische Gesinnung der zugelassenen Regisseure, Produzenten und Drehbuchautoren mit jenen der Besatzer übereinstimmte. So versuchte man bereits im Vorfeld die Möglichkeit, dass ein Film mit eindeutig nationalsozialistischen Tendenzen entstehen könnte, zu unterbinden.

Das Zulassungsgesuch hatte den Namen, die Adresse, die genaue Tätigkeit, für welche der Kandidat eine Lizenz beantragte, den beabsichtigten Firmennamen und die Geschäftsanschrift zu enthalten. Weiters musste er versichern, dass er seine Angaben wahrheitsgetreu gemacht und dass er Kenntnis darüber hatte, dass die Lizenz jederzeit ohne Angabe von Gründen von der Militärbehörde widerrufen werden konnte. Auch verpflichtete er sich, die Gesetze und Anordnungen der Alliierten Besatzer bei seiner Tätigkeit zu beachten und sich diesen konform zu verhalten. Dem Antrag auf Lizenzierung waren beizuschließen:

Personalfragebogen der Militärregierung:

Bei diesem handelte es sich um den grundlegenden, von jedem Antragsteller verpflichtend auszufüllenden Fragebogen, der jedem Lizenzierungs- und jedem Registrierungsgesuch beizulegen war. Dieser Fragebogen, der rund fünfzig Fragen enthielt, war auch von all jenen auszufüllen, die bei einem registrierten Unternehmen oder lizenzierten Betrieb einer Beschäftigung nachgehen wollten.

Die darin zu machenden Angaben bezogen sich auf die persönlichen Daten des Antragstellers, auf seine eventuellen Mitgliedschaft bei der NSDAP sowie auf seine Tätigkeit bei einer der zahlreichen nationalsozialistischen Organisationen, sein Dienstverhältnis nach 1930, Einkünfte über das Einkommen, den Militärdienst, etwaig unternommene Auslandsreisen und politische Betätigungen außerhalb der NSDAP.

⁷² Pleyer, S. 28.

⁷³ Ab November 1945 wurde diese Persönlichkeitsprüfung von den Amerikanern im „Screening Center“ in Bad Homburg durchgeführt. Die Überprüfung durch die britische Militärbehörde wurde in Bad Oeynhausen vorgenommen.

Personalfragebogen der Nachrichtenkontrolle:

Die gestellten, insgesamt 19 Fragen waren teilweise mit jenen ident, die bereits auf den Formularen der Militärregierung gestellt wurden.

Geschäftsfragebogen der Nachrichtenkontrolle:

Hier hatte der Einbringer des Antrags insgesamt 55 Fragen hinsichtlich der von ihm geplanten Firma (Name, Adresse und Struktur), ihrer Kapitalausstattung, eventuellen Vorgesellschaften und ehemaligen Auftraggebern sowie Auskünfte über die künftigen Angestellten und Mitarbeiter zu beantworten. Für die Ausstellung einer Genehmigung zur Filmherstellung waren weiters Angaben zum in Planung befindlichen Film zu machen; anzugeben und vorzulegen waren der Titel sowie der Inhalt des Filmes, eine Aufstellung der Mitarbeiter samt ihrer Daten sowie ein Kostenvoranschlag, die voraussichtliche Drehdauer und die Länge des Filmes.

Für die Lizenzerteilung war das ausschlaggebende Kriterium nicht das fachliche Können des Prätendenten, sondern seine politische Gesinnung stand im Vordergrund. Nach Ansicht der Nachrichtenkontrolle durfte kein ehemaliges Mitglied der NSDAP in leitender Stellung tätig sein, doch war diese Bestimmung ganz besonders im Bereich der Filmproduktion in praxi undurchführbar, da aufgrund der Pflichtmitgliedschaft⁷⁴ in der Reichsfilmkammer jeder beim Film Beschäftigte ein mehr oder minder aktives Mitglied gewesen ist. Dies war auch der Grund dafür, dass man nach einiger Zeit auch an passiv-formelle Parteimitglieder Lizenzen ausgab.

Wurde der Antragsteller, nach eingehender Prüfung der von ihm eingereichten Unterlagen sowie nach positiver Absolvierung der stark psychologisch ausgerichteten Persönlichkeitsprüfung, als politisch in Ordnung befunden, so wurde eine Lizenz an ihn vergeben, welche an gut sichtbarer Stelle in den Räumlichkeiten des Unternehmens auszuhängen war. Die Erlangung einer Lizenz stellte somit nur eine Grundvoraussetzung für die Aufnahme einer Tätigkeit im Bereich des Filmwesens dar. Im Übrigen war man nur befugt, genau jene Tätigkeit auszuüben, die auf dieser Konzession angeführt war; allerdings unter dem Vorbehalt der laufenden Kontrolle durch die jeweilige Besatzungsmacht. Trotz Besitzes einer Lizenz musste ein Produzent jedes einzelne, von ihm geplante Filmprojekt bei den Militärbehörden einreichen, wo es geprüft und genehmigt wurde. Zur ersten

⁷⁴ Nicht Mitglied zu sein kam einem Berufsverbot gleich.

Begutachtung des Filmvorhabens war ein Treatment⁷⁵ oder das Drehbuch vorzulegen, nach dessen Freigabe erst die eigentlichen Dreharbeiten beginnen konnten. Eine zweite Prüfung des Filmprojektes erfolgte nach Beendigung der Dreharbeiten und Anfertigung der ersten Kopie des Filmes; verlief diese zur Zufriedenheit der Besatzungsmächte, so wurde der Film freigegeben, ein entsprechender Filmvorführschein wurde ausgestellt und erst dann durfte der Film in einem Lichtspieltheater zur öffentlichen Aufführung gelangen.⁷⁶

Nach Angaben von Hauser waren Anfang Oktober 1948 von der amerikanischen Militärregierung zehn Filmproduktionslizenzen vergeben worden, von den Briten elf, von den französischen Besatzern sieben und von der sowjetischen Militärbehörde war eine Lizenz erteilt worden. Beachtenswert ist der Umstand, dass die CAMERA Film sowohl in der britischen als auch in der amerikanischen Zone lizenziert worden war und die Comedia-Filmgesellschaft eine Lizenz von der amerikanischen, der britischen und der französischen Militärregierung erhalten hatte.⁷⁷

3.4.3. Filmproduktion in der amerikanischen Zone

In der ersten Phase der von der amerikanischen Militärregierung beabsichtigten Demokratisierung oder anders formuliert „Umerziehung“ der Deutschen kristallisierten sich klar zwei gegensätzliche Positionen heraus: Eine Seite glaubte in der „Re-education“, einer von außen kommenden Belehrung und Umerziehung, das geeignete Mittel dafür gefunden zu haben, während sich bei den Gegner der Terminus „Re-orientation“ durchsetzte, der auf *„die Selbsttätigkeit und die notwendige Innenleitung des Prozesses“*⁷⁸ abzielte. Bereits im Laufe des Jahres 1946 konnte sich der positiv klingende Begriff der „Re-orientation“, gegenüber dem der „Re-education“ durchsetzen und der deutsche Ausdruck „Umerziehung“ wurde durch den Terminus „Wiederaufbau“ ersetzt.⁷⁹

Bei der anfänglich verfolgten Umerziehungspolitik hatte der Dokumentarfilm eine zentrale Rolle eingenommen, da er den Verantwortlichen als das probateste Beeinflussungsmittel im Sinne der „Re-education“ erschien; der Spielfilm sollte als

⁷⁵ Dabei handelt es sich um eine Kurzform des Drehbuches, welches in der Art einer Kurzgeschichte eine genauere Ausarbeitung des Entwurfes zum Film beinhaltet.

⁷⁶ Siehe: Pleyer, S. 28-30.

⁷⁷ Siehe: Hauser, S. 448.

⁷⁸ Greffrath, S. 67.

⁷⁹ Siehe: Hauser, S. 182.

anfangs nur als förderliche Unterstützung eingesetzt werden. Doch die Versuche der unmittelbaren Aufklärung und des moralischen Appells, etwa durch Filme wie „DIE TODESMÜHLEN“⁸⁰, scheiterten. Auch der in der amerikanischen Zone praktizierten Programmkombination von Wochenschau / Dokumentarfilm / amerikanischer Unterhaltungsfilm war nur wenig Anerkennung beschieden. Diese bescheidenen Erfolge waren langfristig betrachtet wiederum der Produktion von Spielfilmen in der amerikanischen Zone förderlich,⁸¹ auch wenn die Amerikaner zunächst nicht besonders an einer neuen Filmproduktion interessiert waren, da sie den deutschen Markt für den Aufbau eines neuen Absatzmarktes für die Hollywood-Filme nutzen wollten.

Im Sommer 1946 kehrte der im Jahre 1934 aus Deutschland emigrierte Filmproduzent Erich Pommer als ranghöchster Filmoffizier der amerikanischen Besatzungszone wieder in seine alte Heimat zurück, wo er relativ rasch die ins Stocken geratene Kulturpolitik wieder in Bewegung brachte. Durch seine *„mehr helfende als kontrollierende Tätigkeit“*⁸² wurde es möglich, dass mit Beginn des Jahres 1947 die ersten amerikanischen Lizenzen an deutsche Filmproduzenten ausgegeben, die Atelieranlagen in München-Geiseltal⁸³ wieder für die Filmproduktion freigegeben und ebenso wie die Anlagen in Berlin-Tempelhof instand gesetzt wurden. Er sorgte dafür, dass die ersten Filmprojekte in der amerikanischen Zone zugelassen und verwirklicht werden konnten.⁸⁴

Die für den Neubeginn der Filmwirtschaft ebenso erforderliche Lizenzierung der Filmschaffenden wurde in der amerikanischen Zone durch die Nachrichtenkontroll-Vorschrift Nr. 3, welche am 3. Oktober 1947 in Kraft getreten war und die Nachrichtenkontroll-Vorschrift Nr. 1 ersetzte, vorgenommen. Der Unterschied bestand darin, dass Personen, die aufgrund der „white“- „grey“- „black“-Klassifizierung⁸⁵ in die Gruppe vier oder fünf eingestuft worden waren, Filme vervielfachen und verarbeiten durften, ohne dafür eine Genehmigung der Militärbehörde zu bedürfen. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Helmut

⁸⁰ „TODESMÜHLEN“ war der erste für das „Re-education-Programm“ neu produzierte Dokumentarfilm, der über die von den Deutschen begangenen Gräueltaten in den Konzentration- und Vernichtungslagern berichtete. Siehe: Hahn, Brigitte J.: Umerziehung durch Dokumentarfilm? Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945-1953). Münster, 1997, S. 99.

⁸¹ Siehe: Greffrath, S. 70.

⁸² Pleyer, S. 39.

⁸³ Diese waren als einzige von den Kriegswirren verschont geblieben, doch unmittelbar nach Kriegsende wurden sie als Garagen für Kraftfahrzeuge verwendet.

⁸⁴ Siehe: Greffrath, S. 74-76, Hauser, S. 446 und Pleyer, S. 41f.

⁸⁵ Diese von den Amerikanern vorgenommene Klassifizierung verfügte über insgesamt fünf Kategorien: WHITE (A), WHITE (B), GREY (C) ACCEPTABLE, GREY (C) UNACCEPTABLE und BLACK (Former D and E). Siehe: Hauser, S. 246.

Käutner aufgrund seiner WHITE (B)-Klassifizierung offiziell von der Erteilung einer Lizenz für Filmproduktionsfirmen ausgeschlossen war, jedoch erhielt Käutner für seine Camera Film bald darauf auch die amerikanische Lizenz, die britische hatte er zu diesem Zeitpunkt bereits.⁸⁶

3.4.4. Filmproduktion in der britischen Zone

In den westlichen Besatzungszonen war es ausschließlich die britische Militärbehörde, die von Beginn an eine aktive Filmpolitik betrieben hatte, denn einzig die Briten standen den Bemühungen um den Wiederaufbau der deutschen Filmproduktion sehr liberal gegenüber, weswegen diejenigen, die rasch wieder in diesem Bereich tätig werden wollten, in die britische Zone gingen, obwohl hier keinerlei technische Voraussetzungen vorhanden waren. In einem wesentlichen Punkt stimmten die britischen Besatzer dennoch mit ihren Verbündeten überein: Auch in der britischen Zone sollten führende Mitarbeiter des von den Westmächten zerschlagenen UFI-Konzerns von einer Beschäftigung in der neuen deutschen Filmproduktion ausgeschlossen sein.

Der Grund für die Großzügigkeit der Briten gegenüber den Bemühungen um den Wiederaufbau des Filmwesens ist wohl darin zu sehen, dass sie mit den deutschen Einrichtungen zusammenarbeiteten und die Wirtschafts- und Verwaltungsbereiche möglichst rasch wieder aufbauen wollten. Entsprechend ihrer Absicht, die Deutschen an der Verwaltung zu beteiligen und ihnen ein Mitspracherecht bei den Entscheidungen der Nachrichtenkontrollbehörden einzuräumen, wurde auf Basis der am 15. Oktober 1947 in Kraft getretenen Verordnung Nr. 109 ein beratender Zonenausschuss für das Lichtspielwesen gegründet. In dieses Gremium konnten Vertreter der Filmhersteller, der Filmverleiher und –entlehner sowie der Filmschaffenden entsandt werden, ebenso waren Vertreter der Allgemeinheit und der Interessen des Erziehungswesens zur Mitarbeit zugelassen. Die Aufgabe dieses Ausschusses bestand in der Erteilung und Entziehung von Lizenzen für die Filmhersteller und –verleiher und der Beschaffung sowie Verteilung der organisierten Materialien. In Angelegenheiten, welche nicht ausdrücklich der Entscheidungsgewalt der britischen Militärbehörde oblagen, übten die entsandten Vertreter eine beratende

⁸⁶ Siehe: Greffrath, S. 71-74 und Pleyer, S. 20.

Funktion aus. Die Verordnung Nr. 109 war in einem ersten Schritt nur befristet mit 31. Dezember 1948 erlassen worden, doch aufgrund der in praxi sehr nützlichen Zusammenarbeit wurde sie mit Verordnung Nr. 178 auf unbestimmte Zeit verlängert.⁸⁷

Bereits ab Sommer 1947 erfolgte die Lizenzerteilung unter ausschlaggebender Beteiligung des Beratenden Filmausschusses sowie des Kultusministers. Das Prozedere der schriftlichen Antragstellung richtete sich auch in der britischen Zone nach den bereits geschilderten rechtlichen Rahmenbedingungen, des Gesetzes Nr. 191 und der Nachrichtenkontroll-Vorschrift Nr. 1; ebenso war eine psychologische Persönlichkeitsüberprüfung zu absolvieren, um in den Besitz einer Lizenz zu gelangen. In Abweichung von den Regelungen in der amerikanischen Zone wurden von den Briten Genehmigungen für die Filmproduktion nicht an Privatpersonen oder Produktionsgruppen vergeben, sondern ausschließlich an Filmproduktionsfirmen.⁸⁸ Mit Erteilung der Genehmigung wurde der Prozess der Filmherstellung in die persönliche Verantwortung des Lizenzträgers übergeben: *„Der Lizenzträger wird persönlich für alle Verletzungen irgendeines Gesetzes, einer Anordnung oder Verordnung der Militärregierung durch ihn selbst, seinen Angestellten oder Agenten verantwortlich gemacht.“*⁸⁹ Zudem hatte der Lizenzträger die Verantwortung dafür zu übernehmen, dass alle Mitarbeiter eines Filmprojektes der britischen Militärregierung genehm waren.

In den Westzonen waren es die britischen, nicht die amerikanischen Militärbehörden, die bereits am 27. Mai 1946, die ersten beiden Produktionslizenzen erteilten, die an den in Hamburg ansässigen Helmut Käutner für die Produktionsfirma CAMERA Film GmbH und an den im britischen Sektor von Berlin beheimateten Rolf Meyer für seine Studio 45-Film GmbH gingen. Die dritte Genehmigung wurde im Oktober 1946 an Rolf Thiele für seine in Göttingen angesiedelte FILMAUFBAU GMBH erteilt.⁹⁰

Nicht nur bei der Lizenzierung waren die britischen Militärbehörden federführend, sondern es wurden auch die ersten vier deutschen Nachkriegsfilme, die außerhalb der sowjetischen Besatzungszone entstanden sind, ausgerechnet in der britischen Zone, die bei Kriegsende über keinerlei Voraussetzungen für eine neue Filmproduktion verfügte, produziert.⁹¹

⁸⁷ Siehe: Pleyer, S. 21.

⁸⁸ Siehe: Greffrath, S. 87, FN 134.

⁸⁹ Zitiert nach: Ebd., S. 92.

⁹⁰ Siehe: Ebd., S. 87 und Hauer, S. 447.

⁹¹ Siehe: Greffrath, S. 53.

Auch die Kontrolle der einzelnen Filmproduktionen selbst wurde weniger restriktiv gehandhabt als in der amerikanischen Zone, denn nach Greffrath erfolgte keine stoffliche Vorprüfung anhand eines Treatments, es war offenbar ausreichend, zwei Drehbücher, welche der Lizenzträger zu verfilmen beabsichtigte, zur Kontrolle vorzulegen. Auch Änderungen des Drehbuchs während der Filmproduktion waren nur dann der britischen Militärbehörde zur Genehmigung vorzulegen, wenn es sich hierbei um gravierende Veränderungen handelte. Die von Beginn an schon sehr liberale Handhabung der Kontroll- und Zensurmaßnahmen erfuhr im Herbst 1948 eine weitere Lockerung: Die Vorzensur wurde offiziell aufgehoben. Dieser endgültigen Abschaffung war bereits seit Anfang 1947 eine schrittweise Liberalisierung dieses Bereiches vorangegangen.⁹²

Die häufig und gerne vertretene Ansicht, dass die britische Kulturpolitik in Deutschland uneinheitlich und planlos verlief, muss ebenso wie die Annahme, dass sie „*ein bloßes Anhängsel amerikanischer Kulturpolitik und mit dieser identisch*“⁹³ ist, als unzutreffend und unrichtig abgelehnt werden.

3.4.5. Filmproduktion in der französischen Zone

Die französische Filmpolitik in Deutschland spielte für den Wiederaufbau der deutschen Filmproduktion kaum eine Rolle, da sich weder in der französischen Zone noch im französischen Sektor von Berlin filmwirtschaftlich zu nutzende Betriebsanlagen befanden.

Aber dennoch gewährte die französische Militärregierung im Spätsommer des Jahres 1946 ihre erste Filmproduktionslizenz, welche sie Arthur Brauner⁹⁴ für seine im französischen Sektor von Berlin gegründete CENTRAL CINEMA COMPANY (CCC-Filmgesellschaft)⁹⁵ ausstellte.⁹⁶ Dieses Filmproduktionsunternehmen brachte bereits im September 1947 ihren ersten Spielfilm „HERZKÖNIG“ heraus, für dessen Dreharbeiten sie die Studioanlagen in München-Geiseltal anmieteten, wozu sie der Erlaubnis der Amerikaner bedurften, die sie auch bekamen.

⁹² Siehe: Greffrath, S. 93-99.

⁹³ Clemens, Gabriele: The Projection of Britain. Britische Filmpolitik in Deutschland 1945 – 1949. In: Roß, Heiner: Lernen Sie diskutieren! Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945. Berlin 2005, S. 55.

⁹⁴ Arthur Brauner versuchte zuvor eine amerikanische, dann eine britische Lizenz zu bekommen, die ihm aber beide verweigert wurden.

⁹⁵ Dieses Produktionsunternehmen stellt die erfolgreichste Gründung der Nachkriegszeit dar, die auch heute noch existiert und aktiv ist.

⁹⁶ Siehe: Hauser, S. 439 und Pleyer, S. 41.

Im Unterschied zu den anderen beiden Westmächten versuchten die französischen Besatzer einen anderen Weg. Unter dem Titel „*Starthilfe zur Filmkultur. Die deutsch-französischen Filmtreffen 1946-1953*“⁹⁷ beschreibt Tode eine Reihe von internationalen Filmtreffen, welche von den französischen Besatzungsbehörden angeregt wurden und die aufgrund der zahlreichen Vorträge, Filmvorführungen und Diskussionsrunden, zu denen namhafte Regisseure und Filmemacher anreisten, ein voller Erfolg wurden.

3.4.6. Doppelzonenabkommen (Bi-Zone)

Mit dem am 1. Jänner 1947 in Kraft getretenen Doppelzonenabkommen wurden die amerikanische und die britische Besatzungszone zur Bi-Zone (Vereinigtes Wirtschaftsgebiet) zusammengeführt. Dieser wirtschaftliche Zusammenschluss nahm auf die Filmindustrie insofern Einfluss, als ab 1. Juli 1947 die von den beiden Militärregierungen ausgegebenen Lizenzen auch in der jeweils anderen Zone Gültigkeit hatten. Dadurch entstand eine wesentlich größere Mobilität für die Filmproduzenten, welche diese aber kaum nutzten, da sie sich an jenen Orten, wo ihre Filmfirmen lizenziert waren, bereits ein ihren Anforderungen entsprechendes Arbeitsumfeld geschaffen hatten, welches sie nicht so ohne weiteres wieder aufgeben konnten.⁹⁸

3.4.7. Tri-Zone

Aufgrund der zwischen der Bi-Zone und der französischen Besatzungszone bestehenden „Film-Grenze“, die die Tätigkeit der Verleihfirmen über die Zonen-grenzen hinweg erheblich erschwerten, wurden erste Verhandlungen über eine wechselseitige Lizenzierung geführt, welche im Laufe des Jahrs 1948 intensiviert wurden. Frankreich und die französische Militärregierung wurden von der amerikanischen und britischen Militärregierung aufgefordert, sich der politischen und wirtschaftlichen Entwicklung in der Bi-Zone anzuschließen; insbesondere sollten

⁹⁷ Siehe: Tode, Thomas: *Starthilfe zur Filmkultur. Die deutsch-französischen Filmtreffen 1946-1953*. In: Roß, Heiner: *Lernen Sie diskutieren! Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945*. Berlin 2005, S. 71-87.

⁹⁸ Siehe: Pleyer, S. 43.

auch die hier vorherrschenden filmwirtschaftlichen Konstellationen übernommen und im französischen Besatzungsgebiet ausgeführt werden. Nach langwierigen Verhandlungen schwenkte die französische Militärregierung im Oktober 1948 auf die amerikanisch-britische Linie ein und die in der Bi-Zone geltenden Bestimmungen traten nun auch in der französischen Besatzungszone in Kraft. Durch dieses trizonale Abkommen konnten die Verleihfirmen dieser drei Zonen in den jeweils anderen sowie im jeweiligen Sektor von Berlin tätig werden. Damit war die „Film-Grenze“ gefallen, und der interzonale Filmaustausch funktionierte fortan nach den Prinzipien des freien Marktes, stand jedoch auch weiterhin unter der Kontrolle der jeweiligen Militärregierung.⁹⁹

3.5. Filmproduktion in der sowjetischen Zone (Ostzone)

Bereits unmittelbar nach Kriegsende wurden von der sowjetischen Militärbehörde erste Anstrengungen für den Aufbau einer neuen Filmwirtschaft unternommen, die dadurch erleichtert wurden, dass sich der Großteil der ehemaligen deutschen Produktionsstätten im von den Sowjets besetzten Teil Deutschlands befand. Dies waren die großen UFI-Atelieranlagen in Johannistal und Babelsberg.

Die positive Reaktion russischer Filmoffiziere auf die Initiativen von deutscher Seite lassen sich wohl auch damit erklären, dass der Film in der Sowjetunion als ein einflussreiches und somit nicht zu unterschätzendes Medium galt. Mit dieser dem Film zugesprochene Kraft der Beeinflussung wollte man so schnell wie möglich auch auf die deutsche Bevölkerung einwirken.

Bereits im August 1945 bildete sich in Berlin ein „Filmaktiv“, welches sich anfangs aus fünf nach Moskau emigrierten Filmschaffenden zusammensetzte, die unmittelbar nach Kriegsende wieder in ihre Heimat zurückkehrten und die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, eine neue deutsche Filmproduktion zu begründen. Bei dem am 17. November 1945 stattfindenden Treffen, an dem zahlreiche Regisseure, Schauspieler, Autoren und technisches Filmpersonal teilnahmen, wurde offiziell der Aufbau einer neuen Filmwirtschaft beschlossen. Mit der Gründung einer neuen Filmgesellschaft wurde das Filmaktiv betraut. Bereits mit Beginn des Jahres 1946 hatte das nun durch Wolfgang Staudte als sechstes Mitglied erweiterte Filmaktiv

⁹⁹ Siehe: Hauser, S. 527-535.

seine praktische Arbeit aufgenommen und bald wurden auch die ersten Dokumentarfilme hergestellt. Es entstand daraus „DER AUGENZEUGE“, der anfangs als Monatsschau, dann alle 14 Tage und schließlich als Wochenschau konzipiert wurde. Der erste deutsche Nachkriegsfilm wurde in der Ostzone von Wolfgang Staudte realisiert und kam unter dem Titel „DIE MÖRDER SIND UNTER UNS“ auf den Markt.

Aus dem Filmaktiv ging dann die Deutsche Film AG (DEFA) hervor, die am 17. Mai 1946, als erste Filmproduktionsgesellschaft ihre Lizenz durch die sowjetische Militärregierung überreicht bekam. Anlässlich dieser Feierstunde sprach Oberst Tulpanow als Vertreter der sowjetischen Militäradministration über die Ziele, die mit der Gründung des neuen Filmunternehmens verbunden waren: Der Film sollte nicht alleine der Unterhaltung dienen, sondern ihm war in erster Linie die Funktion der Beeinflussung der Massen zugeordnet. Dieses Ziel konnte natürlich nicht mit vielen kleineren Filmfirmen – wie diese dann in der Westzone entstanden – erreicht werden, sondern nur mit einem Monopolbetrieb, in dem alle Ressourcen konzentriert wurden. Daher blieb die DEFA auch die einzige Filmproduktionsgesellschaft in der sowjetischen Zone, die unter relativ gesicherten Bedingungen und mit der unmittelbaren Unterstützung der Sowjets produzieren konnte. Am 4. November 1947 erfolgte die Umwandlung von der GmbH in eine Aktiengesellschaft, an der das Ministerium für Filmindustrie der UdSSR 55 % der Anteile hielt. Im Zuge dieser Umstrukturierung kam es auch zu einer Reihe von personellen Veränderungen, die nach Ansicht von Greffrath „den Übergang vom ‚antifaschistischen Realismus‘ zum ‚sozialistischen Realismus‘ im deutschen Film gewährleisten sollten“.¹⁰⁰

Die DEFA als das größte und bedeutendste Filmproduktionsunternehmen im gesamten Nachkriegsdeutschland gab auch vielen Filmschaffenden, die bereits während des Nationalsozialistischen Regimes tätig waren, eine Beschäftigung; jedoch bei den Darstellern bemühte sich die DEFA um junge unbekannte Gesichter, die keine Erinnerungen an die letzten zwölf Jahre wecken sollten.¹⁰¹

¹⁰⁰ Greffrath, S. 112.

¹⁰¹ Siehe: Ebd., S. 105-114 und Pleyer, S. 31-36.

3.6. Filmaustausch

Mit der am 25. Juni 1947 erlassenen Direktive Nr. 55 wurde der freie Austausch von Druckschriften und Filmen im Interzonenverkehr genehmigt, wodurch die DEFA ihre Filme auch in der Westzone zur Aufführung bringen konnte. Diesem Filmaustausch lag das Verhältnis 1:1 zugrunde, was bedeutete, dass für jeden, in den westlichen Besatzungszonen gedrehten und in der Ostzone zugelassenen Film, die DEFA einen sowjetischen Film in die westlichen Zonen exportieren durfte.

Aufgrund dieser Vereinbarung wurden von insgesamt 14 DEFA-Filmen, die bis Ende des Jahres 1948 gedreht wurden, acht Filme in den westlichen Besatzungszonen gezeigt. Von den 26 Spielfilmen, die bis Ende 1948 in den westlichen Zonen produziert und uraufgeführt worden waren, gelangten 13 Filme auch in der Ostzone zur Aufführung.¹⁰²

Dieser kurze Abriss über den Wiederaufbau der neuen deutschen Filmwirtschaft in den einzelnen Zonen sollte einen Eindruck über die allgemeine Lage der Filmschaffenden und über die Schwierigkeiten beim Wiederaufbau vermitteln.

Im Folgenden soll der Film „IN JENEN TAGEN“ in einem ersten Schritt auf seinen Entstehungszusammenhang hin untersucht werden. Hierbei wird besonderes Augenmerk auf die Entstehungs- und Produktionsbedingungen des Filmes in der unmittelbaren Nachkriegszeit und den damit einhergehenden Problemen des Wiederaufbaus der Filmwirtschaft in der britischen Zone zu legen sein. Nach der Untersuchung der äußeren „Rahmenbedingungen“ seiner Entstehung soll in einem zweiten Schritt die formale und inhaltliche Gestaltung des Filmes analysiert werden, anhand derer sich jene „Tiefenschichten der Kollektivmentalität“ manifestiert, die das psychologische Muster der Bevölkerung dieser Zeit widerspiegelt. Wesentlich dabei wird sein, dass auch das Nicht-Sichtbare oder das Nicht-Ausgesprochene transparent gemacht wird.

¹⁰² Siehe: Pleyer, S. 36f und S. 44.

IN JENEN TAGEN

Geschichten eines Autos



Abb. 1: Werbeplakat zum Film

4. „IN JENEN TAGEN“ (1946/47)

*„Ich habe bessere Filme gemacht,
aber diesen liebe ich.“*

Helmut Käutner¹⁰³

4.1. Rahmenbedingungen der Entstehung

Aufgrund der sehr liberalen und großzügigen Einstellung der Briten, gingen viele Filmschaffende in die britische Zone, auch wenn hier keinerlei technische Voraussetzungen für die Produktion von Filmen vorhanden waren. Einer von ihnen war der Regisseur Helmut Käutner, der zwei Wochen nach Kriegsende gemeinsam mit dem Kameramann Igor Oberberg, mit dem er schon einige Filme gedreht hatte und der ihn in Berlin in der Hoffnung auf einen neuen Film aufsuchte, per Fahrrad nach München kam.

Nach zahlreichen Anfangsschwierigkeiten – einem Deutschen wurde es aufgrund der bereits in den ersten Nachkriegstagen erlassenen Verordnungen der Militärbehörden unmöglich gemacht, etwas ohne Genehmigung, d.h. ohne deren Mitwirkung zu unternehmen – erreichte Käutner dann doch endlich, dass man ihm ein Zimmer im Hamburger Shellhaus überließ, wo er eine erste Anlaufstelle, eine Art Informationsbüro für Schauspieler einrichtete. Vordergründig galt es nun festzustellen, wo die Kollegen geblieben waren, wer noch lebte und wer gestorben war. Dieses Unterfangen gestaltete sich äußerst schwierig, denn anfangs gab es noch keine Post, und als diese dann endlich wieder eingerichtet war, funktionierte sie noch lange nicht. Briefe kamen entweder überhaupt nicht oder erst Monate später beim Empfänger an, doch dann war dieser – und allzu oft auch der Absender – bereits längst wieder verzogen. Somit hatte es nur dann Sinn, einen Brief zu schreiben, wenn dieser von einem Bekannten mitgenommen und persönlich an den Empfänger übergeben wurde. Zu dieser Zeit konnte man sich eigentlich nur auf Auskünfte verlassen, die einem persönlich mitgeteilt wurden. Dennoch wusste Käutner bereits

¹⁰³ Zitiert nach: Barthel, Manfred: Als Opas Kino jung war. Der deutsche Nachkriegsfilm. Frankfurt am Main 1991, S. 30.

im Herbst 1945, wo sich die wichtigsten Schauspielkollegen aufhielten und noch bedeutender, fast alle wussten auch, wo Käutner zu finden war.¹⁰⁴

Zu dieser Zeit arbeitete Käutner ausschließlich für den Rundfunk, was für ihn zwar eine recht interessante, aber keinesfalls völlig befriedigende Arbeit bedeutete, denn er wollte endlich wieder einen richtigen Film, nicht nur Rundfunksendungen, inszenieren, wozu es allerdings einer Lizenz bedurfte und die bekam ausschließlich derjenige, der politisch einwandfrei war.

Um eine „Dreherlaubnis“ zu erhalten, war es generell in einem ersten Schritt notwendig, dass der jeweilige Antragsteller ein Gesuch um Zulassung bei der zuständigen Militärbehörde der jeweiligen Zone einbrachte; diesem waren auch die geforderten Fragebögen mit insgesamt 124 Fragen beizuschließen und sofern der Anwärter alle darin angeführten Punkte in ihrem Sinne beantwortet hatte, musste er noch nach Bad Oeynhausen fahren, wo der Prätendent persönlich abermals mittels psychologischer Tests auf seine politische Vergangenheit hin durchleuchtet wurde.

Da die schriftliche Überprüfung Käutners als in Ordnung befunden wurde, begab sich auch dieser entsprechend den eben skizzierten Vorschriften zur nochmaligen Durchleuchtung seiner Person nach Bad Oeynhausen, wo er persönlich nach seiner politischen Vergangenheit – die von den Alliierten Besatzern, egal welcher Westzone, wesentlich höher als die berufliche und künstlerische Qualifikation, die der Antragsteller mitbrachte, gewertet wurde – befragt wurde. „Böse Zungen“ neidischer Kollegen behaupteten später angeblich, dass er seine Lizenz nur deswegen so schnell erhalten habe, weil er, der ja einst Psychologie studiert hatte, im Umgang mit den von den Militärbehörden gestellten Fragen gewitzter war und somit besser mit den britischen Filmoffizieren umgehen konnte¹⁰⁵. Diese Anekdote, ob sie nun wahr sei oder auch nicht, zeigt doch sehr schön, wie überraschend es gewesen sein musste, dass ausgerechnet Helmut Käutner die erste britische Lizenz¹⁰⁶ zur Herstellung von Spielfilmen erhielt, welche am 27. Mai 1946 unter Aktenzeichen Nr. C8.1.F an die in Hamburg niedergelassenen Camera-Film GmbH¹⁰⁷ vergeben wurde. Überraschend wohl deswegen, weil Käutner zu den im Dritten Reich am meisten beschäftigten Regisseuren und Drehbuchautoren zu zählen ist, auch wenn er stets bemüht war, *„sich den Anforderungen nationalsozialistischer Filmideologie, die*

¹⁰⁴ Siehe: Abblenden. Sein Leben, Seine Filme. Hrsg. von Willibald Eser. München 1981, S. 64f. und Riess, S. 89.

¹⁰⁵ Siehe: Jary, Micaela: Traumfabriken made in Germany. Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945-1960. Berlin 1993, S. 28.

¹⁰⁶ Gleichzeitig mit Käutner erhielt die Studio 45-Film GmbH unter Rolf Meyer, angesiedelt im britischen Sektor von Berlin, ihre Lizenz.

¹⁰⁷ Die „License“ Nr. C8.1.F ist abgedruckt in: Pleyer, S. 385.

entweder Propaganda verlangte (...), weitgehend und nicht ohne List¹⁰⁸ zu entziehen“¹⁰⁹, indem er sich in die immune Zone der unanfechtbaren Unterhaltungsfilme flüchtete, doch „seine ästhetische Opposition wurde mit Missfallen geduldet“.¹¹⁰

Im Frühjahr 1947 erhielt Käutner auch eine amerikanische Lizenz, obwohl er eigentlich nach den offiziellen Regelungen der Klassifizierung – Käutner wurde von den Amerikanern mit einer White (B)-Klassifizierung geführt – von einer Lizenz zumindest für Filmproduktionsfirmen ausgeschlossen hätte sein müssen.¹¹¹

4.1.1. Exkurs Camera-Film GmbH

Auch wenn die britischen Militärbehörden als wesentlich liberaler galten, so war dennoch auch in der britischen Zone eine Filmproduktionsgesellschaft Voraussetzung für den Erhalt einer Dreherlaubnis, da hier keine Lizenzen zur Filmherstellung an Einzelpersonen vergeben wurden.

In Anbetracht dieser Tatsache und in der berechtigten Erwartung des Erhalts einer britischen Lizenz wurde am 26. März 1946 zwischen Helmut Käutner, Helmut Beck, Joachim Matthes und den Leitern der Walter-Schneider-Filmgesellschaft, den Herren Hans Richters und Armin Hegge, eine Vereinbarung über die Gründung einer Produktionsgesellschaft mit der Bezeichnung Camera-Film GmbH getroffen, welche ihren Sitz in Hamburg 13, Heinhuderstraße 72¹¹², haben sollte. In einer Aktennotiz betreffend die Gründung werden die Aufgabengebiete wie folgt verteilt:

„Die künstlerische Leitung der CAMERA obliegt Herrn Helmuth [sic] Käutner. Die Gesellschaft bestellt Herrn Helmuth Käutner und Herrn Joachim Matthes zum Vorstand (Direktion) und benennt Herrn Beck zum

¹⁰⁸ Nachdem Käutner für seinen Film „ROMANZE IN MOLL“ (1943) mit dem schwedischen Kritikerpreis ausgezeichnet wurde, verlangte Goebbels von ihm, er möge einen „Film der Nation“, der selbstverständlich „staatspolitisch wertvoll“ zu sein hatte, drehen. Dieses Ansinnen wollte Käutner aber keinesfalls erfüllen; so erfand er immer wieder neue Ausreden, lieferte dann als ihm seine Ausflüchte nichts mehr nutzten, ein miserables Drehbuch über eine U-Boot Geschichte ab. Als auch dieses seine Wirkung verfehlte, arbeitete er mit der Drohung, dass die im Drehbuch als hinterhältig und abgefeimt gebrandmarkte britische Marine keinesfalls eine solch negative Propaganda gegen sich gelten lassen und diese ihrerseits nun die Praktiken deutscher U-Boote anprangern würde, was wiederum dem Ruf der deutschen Marine erheblich schaden könnte. Mit diesem Trick erreichte Käutner schließlich, dass er doch aus dem Projekt entlassen wurde.

Siehe: Abblenden, S. 40f.

¹⁰⁹ Bessen, Ursula: Trümmer und Träume. Nachkriegszeit und fünfziger Jahre auf Zelluloid; deutsche Spielfilme als Zeugnisse ihrer Zeit; eine Dokumentation. Bochum 1989, S. 130.

¹¹⁰ Brandlmeier, Thomas: Helmut Käutner, der Flaneur. In: 52filmarchiv Nr.4-5 (2008), S. 11.

¹¹¹ Siehe Greffrath, S. 73, Pleyer, S. 41f, und Hauser, S. 257.

¹¹² Siehe: Hauser, S. 450.

Geschäftsführer, mit der gleichzeitigen Aufgabe der Produktionsleitung, und Herrn Hegge für den Kultur- und Wirtschaftsfilm, Presse und Werbung, Repräsentation in der Interessengemeinschaft in der Kulturkammer, sowie für anfallende dramaturgische Arbeiten.“¹¹³

Auch wurden darin bereits die finanziellen Mittel für den ersten geplanten Film genau definiert, „daß seitens der Deutschen Bank ein schriftliches agreement vorliegt, das die Finanzierung des ersten Filmes zusagt¹¹⁴.“, denn der Produzent „mußte also die wirtschaftlichen Möglichkeiten nachweisen, einen Film machen zu können und dafür voll verantwortlich zu sein“.¹¹⁵

Rückblickend erinnert sich Käutner in einem Interview mit Edmund Luft, dass er von sich aus nie auf die Idee gekommen wäre, „ein selbständiger Produzent sein zu müssen, aber eine Lizenz zum Herstellen von Filmen gab es nur über diesen Umweg. So bekam ich eine in Hamburg und später noch eine in München. Einmal von den Engländern, einmal von den Amerikanern.“¹¹⁶

Nun, da Käutner als „Zulassungsinhaber“ mit seiner Camera-Film GmbH¹¹⁷ am 27. Mai 1946 die britische Lizenz und somit die Erlaubnis, einen Film zu drehen in der Tasche hatte, ging er unverzüglich daran, seinen ersten Nachkriegsfilm „IN JENEN TAGEN“ zu realisieren.

4.2. Idee zum Film

Die Grundidee zu diesem Film rettete Käutner noch aus den letzten Kriegswirren in die Nachkriegszeit herüber, denn er und seine Frau, die Schauspielerin Erika Balqué¹¹⁸, erlebten die Endphase des Krieges auf einem Minensuchboot in Cuxhaven, wohin Käutner durch den seinerzeitigen Produktionschef der UFA, Wolfgang Liebeneiner, abkommandiert worden war, um hier vor Ort eine Milieustudie

¹¹³ Quelle: Helmut-Käutner-Archiv, Archiv der Akademie der Künste, Berlin (West), Mappe 130. zitiert nach: Hauser, S. 438.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Luft, Edmund: Kunst im Film ist Schmuggelware. In: Jacobsen/ Prinzler, S.138.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ In besagtem Interview erklärte Käutner auch, dass er mit der Camera-Film viele Sorgen und Ärger gehabt habe. - Die Camera-Film hatte bis zu ihrem Ende ihren Sitz in Hamburg, doch der Firmengründer Helmut Käutner war schon längst wieder ausgestiegen; er hatte seinen Produktionsanteil an seine Partner abgetreten und sich wieder auf das Schreiben und Inszenieren von Filmen verlegt.

¹¹⁸ Im Jahr 1934 heiratete Käutner seine Kollegin Erika Balqué, die ihn ab diesem Zeitpunkt auf allen seinen Tournéeen mit den „Vier Nachrichtern“ begleitete und die sich als Regieassistentin ausbilden ließ und so beruflich zu seiner wichtigsten Assistentin wurde; auch trat sie immer wieder in seinen Theaterinszenierungen und in Filmen als Schauspielerin auf. Bis zu seinem Tode im Jahre 1980 war sie ihm die wichtigste Stütze seines Lebens.

für einen geplanten Marine-Film zu recherchieren. Doch dieser „Auftrag“ Liebeneiners war ein Trick, der es Käutner ermöglichte, aus dem zerstörten Berlin herauszukommen.

An Bord des Minensuchbootes entwickelte Käutner gemeinsam mit dem Kommandanten Ernst Schnabel, der im Zivilberuf eigentlich Dichter und Schriftsteller war, die Idee zu einer Episoden-Geschichte, in welcher zum ersten Mal einem Requisit, nämlich einem Auto, die Hauptrolle zukommen sollte und noch in der Kajüte des Bootes entstanden die ersten Seiten des Drehbuches zu einem Film, der den Titel „IN JENEN TAGEN“ bekommen sollte.¹¹⁹

4.3. Drehbuch und Konzeption

Gleichzeitig mit dem Erhalt der britischen Filmproduktionslizenz für die Camera-Film GmbH war auch das auf dem Minensuchboot begonnene Drehbuch fertig gestellt worden und wurde nun den britischen Militärbehörden zur Zensur vorgelegt, welche damit vollkommen einverstanden waren und keinerlei Änderungen wünschten. Über das Drehbuch zum ersten Nachkriegsfilm der britischen Zone äußerte sich Curt Riess wie folgt:

„Das Drehbuch ist ein sehr seltsames, man möchte sagen eigenwilliges, ein sehr bedeutsames Werk geworden. Es handelt sich nicht um einen Film, es handelt sich um sieben kleine Filme.“¹²⁰

Damit wird bereits das „Bauprinzip“, gemeint ist die Grundkonzeption des Films, angesprochen, denn Käutner und Schnabel entwarfen den Film, der in der Literatur zumeist als Episodenfilm bezeichnet wird, nach dem sogenannten „Salonwagen-Prinzip“, von dem Helmut Käutner annahm, *„dieses Prinzip erfunden zu haben. Später merkte ich wie gesagt, daß ich das durchaus nicht erfunden habe, es gab das schon verschiedentlich in Amerika, und die Amerikaner nennen das Omnibus-Film.“¹²¹*

¹¹⁹ Siehe: Bessen, S. 135 und Jary, S. 29. Eine ausführliche Schilderung der letzten Kriegstage findet sich auch in Abblenden, S. 62-64.

¹²⁰ Riess, S. 91.

¹²¹ Luft, S. 140. Als Omnibusfilm wird ein Film mit mehreren Episoden, die durch ein Requisit verbunden sind, bezeichnet. Siehe: Barthel, Manfred: So war es wirklich. Der deutsche Nachkriegsfilm. München 1986, S. 30.

Wie für einen Omnibus-Film typisch, werden auch bei Käutners Film „IN JENEN TAGEN“ die einzelnen, in sich geschlossenen Episoden, welche wie kleine in sich abgeschlossene Geschichten konzipiert sind¹²², mit Hilfe eines Requisits miteinander verbunden. Als Hauptdarsteller und verbindendes Element zwischen den einzelnen Episoden fungiert ein altes Auto, durch welches sieben Schicksale aus der Zeit von 1933 bis 1945 miteinander verknüpft werden.

Aber nicht nur der gesamte Film wird mittels eines Requisits, nämlich des Autos, zusammengehalten, auch die einzelnen Episoden werden durch ein Requisit eingeleitet, welches zumeist in einer Großaufnahme eingeblendet und somit zu einem Symbol für die folgende Geschichte wird. So erkennt auch „Der Spiegel“ in einem Artikel über Helmut Käutner, welcher zutreffend auch mit den Worten „Das edelste Requisit“ getitelt ist, in Bezug auf diesen Film:

„Die Kabarett-Vergangenheit hat unverkennbar seine Arbeitsweise geprägt – seine Empfindsamkeit für Situationswirkungen, seine Exaktheit in der Miniaturmalerei und seine Vorliebe für das Detail, für die effektsichere Pointe und für das Requisit, das in Großaufnahme zum Symbol erhoben wird.“¹²³

Jeder Episode des Films kann somit ein bestimmter Gegenstand, den die beiden Mechaniker der Rahmenhandlung beim Ausschachten des Autos finden, als ein in die Handlung der folgenden Episode einleitendes und sie charakterisierendes Symbol zugewiesen werden. Die einzige Ausnahme stellt die sechste Episode dar, die nicht auf diese Art mit der Nachkriegszeit verbunden ist; hier wird anstatt der Rahmenhandlung das aus Russland zurückgekommene Auto vor der Kulisse einer zerbombten Großstadt stehend eingeblendet. Die Kamera zoomt langsam näher an die Kennzeichentafel heran, die nächste Einstellung zeigt bereits, wie die Buchstaben „WH“¹²⁴ mit weißer Farbe übermalt werden und mittels Überblende befindet sich der Zuschauer bereits am Ort des Geschehens der sechsten Episode: In der Garage, wo Schmittchen mit gefalteten Händen und „Lass es vorüber gehen.“

¹²² Nur ein einziges Mal durchbricht Käutner dieses strenge Prinzip, nämlich als Peter Keyser, der Protagonist der ersten Episode, dann in der vierten die völlig verstörte Dorothea anspricht, um ihr mitzuteilen, dass es auch einmal sein Wagen gewesen ist.

¹²³ Käutner. Das edelste Requisit. In: Der Spiegel 13 (1959), Heft Nr. 34, S. 48.

¹²⁴ Die Buchstaben „WH“ wiesen darauf hin, dass der Wagen ein nicht privates Fahrzeug war, welches zur Wehrmacht, Abteilung Heer gehörte.

*Lass es vorüber gehen, lieber Gott*¹²⁵ stammelnd auf die Entwarnung wartet.

Mit Hilfe dieser Gegenstände, verknüpft Käutner die einzelnen Geschichten des Filmes, dessen Episoden in einer chronologischen Abfolge aneinandergereiht sind, miteinander: Das erste von der Rahmenhandlung in die erste Episode hineinführende Requisit ist eine Windschutzscheibe, welche die beiden Mechaniker ausbauen und auf der sie die eingravierten Zahlen „30 1 33“ finden, und damit wird auch sofort klar, dass sich die nun folgende Episode am Tag der Machtergreifung Hitlers abgespielt hat, was abschließend, eigentlich schon wieder in der Rahmenhandlung, nochmals eindringlich durch die Worte des Autos *„(...) es ist wirklich etwas übrig geblieben, nicht viel – ein Datum, eine Zahl. Wie viele haben sie durchschaut, ich meine, haben hindurchgeschaut in dieser Zeit, wie wenige haben begriffen, was sie bedeutet“*, zusammengefasst wird.

Der von Karl hinter dem Handschuhkasten gefundene Kamm gehörte *„nicht nur in Elisabeth Buschenhagens Haar, sondern in den ganzen Sommer damals (...) Denn mein damaliger Besitzer war Komponist, und ich musste oft vor Buschenhagens Haus auf ihn warten, in jenem schönen dritten Sommer meines Lebens.“* Mit diesen Worten des Autos gleich zu Beginn der Geschichte kann einerseits eine zeitliche Einordnung der nun folgenden Geschehnisse vorgenommen werden und andererseits sind auch seine beiden „geheimen“ Hauptprotagonisten genannt. Dem chronologischen Ablauf des Filmes folgend, sind wir mitten im Sommer des Jahres 1935 angekommen, in jenem Sommer, in dem die junge, in den verfemten Komponisten Musiker Grunelius verliebte Angela – durch das zufällige Auffinden des verräterischen Steckkamms im Auto – entdeckt, dass ihre Mutter und Grunelius eine geheime Beziehung haben. Als sie die Affäre der beiden ihrem Vater gegenüber aufdecken möchte, wird sie von den Ereignissen überrollt. Weinend wirft sie den Kamm wieder dorthin zurück, wo sie ihn gefunden hat.

„So kam eins zum anderen in jenen Tagen. – Auch Dinge, die nicht zusammengehören. So zum Beispiel diese Hutklammer an dieses Armaturenbrett. Ihr eigentlicher Platz war der zweite Knopf einer kleinbürgerlichen Weste, der zweite Knopf von oben.“ – Besagte, vom Auto angesprochene Hutklammer ist die Verbindung zu zwei Menschen, die seit über dreißig Jahren in einer „Mischehe“ leben und nun die Auswirkungen der nationalsozialistischen Rassenpolitik in Form

¹²⁵ Im Folgenden werden immer wieder Dialoge und Textstellen aus dem Film „IN JENEN TAGEN“ nach einem persönlich angefertigten Transkript zitiert, welche jedoch nicht durch Einzelbelege ausgewiesen werden; auch erschien das Zitieren des gedruckten Drehbuchs nicht sinnvoll, da dieses nicht immer mit den gesprochenen Passagen im Film ident ist.

von „weißen Buchstaben“ und eines Bescheides, der besagt, dass Juden nicht mehr Auto fahren dürfen, am eigenen Leib zu spüren bekommen. Kurz bevor die beiden die Schrecken der Reichskristallnacht miterleben müssen, heftet Sally Bienert besagtes amtliches „Fahrverbot“ an die im Wagen befindliche Hutklammer.

Ein neben dem Lenkrad angebrachtes Hufeisen erinnert an Dorothea Wieland, die ihren Mann Jochen gleich auf mehrfache Weise verliert: Einmal an ihre Schwester Ruth, mit der ihr Mann nicht nur für die Freiheit gearbeitet hat, und ein weiteres Mal dann endgültig. Jochen wird *„auf der Flucht“* von der Gestapo *„ermordet“*. Die tragende Rolle des Hufeisens erschließt sich aus dem Foto, welches darin steckt und auf dessen Rückseite Dorothea vor ihrer Reise nach Venedig im vorigen Sommer schrieb: *„(...) bis Dorothee wiederkommt. Westerland Aug. 1938“*. Aufgrund dieser Angabe kann nicht nur eine zeitliche Datierung der Episode vorgenommen werden, sondern sie lässt auch Rückschlüsse auf die Beziehung von Ruth und Jochen zu.

Der Übergang von der Rahmenhandlung mitten in die Thematik der fünften Episode hinein wird durch Karl eingeleitet, der die Einschusslöcher in der Rückbank des Wagens genauer betrachtet: *„(...) das war bestimmt eine MG – schräg von vorne. Wo sind die den bloß wieder raus? Wenn da mal einer gesessen hat ...Hm ... Der hat bestimmt nichts mehr gemerkt.“* Die Einschusslöcher erinnern an die nächtliche Fahrt eines jungen, im Osten noch unerfahrenen Leutnants und des einfachen, aber Russland erfahrenen Soldaten August durch Partisanengebiet, welche letzterer aber mit seinem Leben bezahlte.

Reste von Stroh im Wagen und ein Zettel mit dem Zielort „Illingenworth“ weisen auf die siebte und letzte Episode hin: Der Gradmelder Josef begegnet auf seiner Suche nach einem Ersatzfahrzeug in einer Scheune Marie und ihrem Töchterchen Marilie. Am nächsten Morgen fährt Josef die beiden bis zum Stadtrand von Hamburg, was allerdings in der entgegengesetzten Richtung seines eigentlichen Fahrtzieles liegt. Auf der Rückfahrt wird er von einer Straßenstreife angehalten, zum Verlassen des Wagens und zum *„Abhauen, Abhauen, hab ich gesagt“*, aufgefordert, die Schüsse werden zum Schein in die Luft abgegeben. Der in Großaufnahme eingeblendete Zettel mit dem Schriftzug „Illingenworth“ bildet dann wieder den Übergang zur Rahmenhandlung.¹²⁶

¹²⁶ Siehe: Schnurre, Wolfdietrich: In jenen Tagen. Erfindungsgabe und Improvisationstalent. In: Der neue Film Nr. 4, 07.07.1947. abgedruckt in: Jacobsen/Prinzler, S. 202. und Fritzsche, Christiane: Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 1960er Jahren. München 2003, S. 32-34 und S. 42.

Egal auf welche Art und Weise die Einbettung der jeweiligen Episode in die Rahmenhandlung vorgenommen wurde, es war Käutner gelungen, *„jede einzelne Episode auf besondere Weise und mit jeweils eigenen Stilmitteln in eine geschlossene Form“*¹²⁷ zu bringen.

4.4. Käutners eigenwilliger Arbeitsstil

In diesem Film exemplifizieren sich die handwerklichen Eigenschaften von Helmut Käutner wesentlich stärker als in seinen bisher gedrehten Filmen. Seine Begabung liegt darin, optisch zu denken, eine Szene oder ein Milieu in eine ganz bestimmte Bildkomposition umzuwandeln; doch verführt ihn diese Arbeitsweise dazu, dass er zu seinem eigenen Kameramann wird, und diesem wiederum nichts anderes zu tun bleibt, als eine Szene richtig auszuleuchten. Unablässig betrachtet Käutner seine Szene durch das „Auge“ der Kamera, wodurch eine andere Eigenart zum Tragen kommt: Das Requisit in Käutners Filmen gewinnt eine enorme Bedeutung, die andere Regisseure diesem kaum zugestehen, denn Käutner sind alle Requisiten gleich wertvoll; sie sind *„genauso wichtig wie der Mensch, der eben das edelste Requisit ist“*¹²⁸. Diese für ihn so typische Arbeitsweise wurde sehr treffend von Boy Gobert, der in der Verfilmung „MONPTI“ mitwirkte, beschrieben:

*„(...) Käutner arbeitete überhaupt nicht mit mir, sondern kümmerte sich nur um die Optik seiner Kamera-Einstellung, seiner Dekoration, der Details in Requisite und Kostüm. (...) Bernhard Wicki, (...), tröstete mich: Er kenne Käutner – ich würde schon sehen. Und ich sah! Ich, nein, der versnobte Mann, den ich dort spielen sollte, war durch ‚Drumherum‘ so genau ins Bild gesetzt, so liebevoll und fein charakterisiert, daß diese Figur nicht nur stimmig als Gegenspieler des jungen, einfachen Paares durch den Film ging, (...)“*¹²⁹

Zu Käutners Eigenheit gehörte auch der Umstand, dass zu Drehbeginn bereits alles auf das Genaueste festgelegt sein musste, denn er wusste aus seiner Zeit beim Kabarett wie wichtig eine „gut einstudierte Improvisation“ ist. Daher standen das

¹²⁷ Abblenden, S. 72.

¹²⁸ Helmut Käutner. Zitiert nach: Der Spiegel, S. 45.

¹²⁹ Zitiert nach: Cornelsen, Peter: Helmut Käutner. Seine Filme – Sein Leben. München 1980, S. 120.

Drehbuch, die Dialoge und der Ablauf des Filmes zu jenem Zeitpunkt bereits unumstößlich fest, als es zum ersten Drehtag ins Atelier ging. Die Umsetzung des vor seinem geistigen Auge entstandenen Films war nur noch eine Angelegenheit, die das fachliche Können betraf; so hat Käutner auch nie auf Bitten von Schauspielern, die eine Änderung des Dialoges wollten oder sonstige Änderungswünsche vorbrachten, reagiert, da seiner Meinung nach, ein solcher Wunsch im Augenblick vielleicht einleuchtend erscheinen mochte, doch die Auswirkungen einer solchen Änderung auf den gesamten Film waren indes nicht abzusehen.¹³⁰

4.5. Veröffentlichung des Drehbuches zum Film

Das von Käutner und Schnabel verfasste Drehbuch erschien im Jahre 1947 unter dem Titel „IN JENEN TAGEN. Geschichten eines Autos erzählt von Helmut Käutner und Ernst Schnabel“ im Christian Wolff Verlag, versehen mit dem Vermerk: „*Von diesem Buch wurde nur eine begrenzte Auflage hergestellt*“. Eine genaue Angabe der Anzahl der gedruckten Exemplare wurde allerdings nicht beigefügt, doch dürfte die Auflage wirklich sehr gering gewesen sein, da nach Angabe von Michael Töteberg keine Hamburger Bibliothek mehr über ein Exemplar des gedruckten Drehbuches verfügt.¹³¹

Käutner selbst äußerte Bedenken gegenüber dem Verlag, als dieser mit der Idee, das Drehbuch zum Film zu veröffentlichen, an ihn herantrat, denn „*ein Drehbuch aber war bislang kein Druckbuch, kein Lesebuch*“.¹³² Auch der Klappentext zum Buch verweist auf die Tatsache, dass es zwar neu, aber im Grunde nicht abwegig ist, ein Drehbuch zu veröffentlichen. So lautete auch die Meinung des Verlages, der die Einwände Käutners damit beschwichtigte, dass er erklärte: „*Bücher seien so lebendige und eigenartige Wesen, dass ihre Existenz nicht von solchen Voraussetzungen abhängen. Bücher würden sich gar nicht darum scheren, ob sie solchen Anforderungen entsprächen, wenn sie die Chance sähen, ihren Lesern ein starkes Erlebnis zu vermitteln, und dies (...) sei hier der Fall.*“¹³³

¹³⁰ Siehe: Abblenden, S. 18f.

¹³¹ Siehe: Töteberg, S. 115.

¹³² In jenen Tagen. Geschichten eines Autos erzählt von Helmut Käutner und Ernst Schnabel, Flensburg 1947, S. 6.

¹³³ Ebd.

Zum Glück für den Leser konnte sich Käutner diesen Argumenten, auch wenn sie nach wie vor nicht mit seinen Ansichten übereinstimmten, nicht verschließen und das Drehbuch erblickte nicht nur als Film, sondern auch in Buchform das Licht der Welt.

4.5.1. Veröffentlichtes Drehbuch versus Endprodukt Film – Ein Vergleich

Im Vorwort zum gedruckten Drehbuch, welches sich Käutner zu schreiben ausdrücklich ausbedungen hatte, geht er nicht nur auf die Genese eines Drehbuches ein, vielmehr erklärt er dem Leser auch seine Sicht von Sinn und Zweck eines Drehbuches:

„In seinem Anfangsstadium, dem Manuskript, enthält es die Aufzeichnungen über die Fabel, Charaktere und über die Mittel, sie sichtbar zu machen. (...) Das fertige atelierreife Drehbuch aber enthält kollektiv die Arbeitsergebnisse aller an der Gestaltung des Films beteiligten künstlerischen und technischen Kräfte; die Addition der für die Ausführung wichtigen Ergebnisse und Festlegungen, unter einem einheitlichen künstlerischen Gesichtspunkt geordnet von der Hand des Regisseurs, dessen Formwille allein den letzten Ausschlag gibt.“¹³⁴

Bereits beim Aufschlagen des Drehbuches fällt dem Leser die im Gegensatz zu literarischen Werken vorgenommene Spaltenteilung der einzelnen Seiten ins Auge: In der linken Spalte wird die Handlung und die Gestaltung (z.B. Mimik, Gestik und Gefühlsregungen) der Figuren sowie teilweise auch die Kameraführung dargelegt, während in der rechten die Dialoge und Geräusche (z.B. Musik) festgehalten sind. Schon mit den ersten Worten, die wohl eher noch als Regieanweisungen zu sehen sind, beginnt sich vor dem geistigen Auge des Lesers der Film aufzubauen und mit jedem weiteren gelesenen Wort beginnt die Handlung – gleich wie im fertigen Film – abzulaufen. Mit anderen Worten: Das Drehbuch und der Film sind bezüglich Rahmenhandlung, Aufbau und Ablauf der einzelnen Episoden, Darstellung und Agieren der Protagonisten völlig ident bis auf eine Ausnahme. Gleich in der ersten

¹³⁴ In jenen Tagen, S. 5.

Episode findet sich im publizierten Drehbuch eine Sequenz, die das Eintreffen von Sybille bei Peter Keyser in Berlin beschreibt, die nicht im Film zu sehen ist.¹³⁵

Zu den Dialogen kann ausgeführt werden, dass die im Drehbuch festgehaltenen jenen im Film entsprechen, wobei manchmal allerdings nicht Wort für Wort der Vorlage von den Schauspielern wiedergegeben wurde, sondern hie und da auch ein anderes Wort, ein Synonym, für das eigentlich im Drehbuch verwendete Wort eingesetzt wurde. Doch daraus ergibt sich keinerlei Änderung im Sinn des gesamten Dialoges, die grundlegende Aussage der Episode bleibt hievon völlig unberührt. Gelegentlich kam es auch vor, dass die Wortstellung des gesprochenen Satzes im Film nicht exakt derjenigen im Drehbuch entsprach, doch auch hier war der Unterschied so marginal, dass es dadurch zu keinerlei Beeinflussung der Gesamtaussage des Dialoges gekommen ist.

In Bezug auf die exakte Umsetzung des Drehbuches im Film, die ebenso als ein Markenzeichen von Helmut Käutner anzusehen ist, trifft Käutners „Selbstanalyse“ voll und ganz zu, wenn er hiezu meint:

„So ist das Drehbuch ein verpflichtendes Programm, das erfüllt werden muß. Nach Erfüllung ist es wie der Terminkalender des vergangenen Jahres am Silvestertag. Denn alles, was es enthielt, enthält nun der Film, der an seiner Stelle weiterlebt.“¹³⁶

Durch diese von Käutner selbst gewählte, im Vorwort versteckte Metapher wird die oben bereits beschriebene, für Käutner so typische Arbeitsweise auch dem Leser des Drehbuches, der vielleicht gleichzeitig auch der spätere Kinobesucher ist, ausdrücklich vor Augen geführt.

4.6. Dreh- und Arbeitsbedingungen

Mit der Umsetzung seines „*verpflichtenden Programms*“ begann Käutner am 31. August 1946¹³⁷; an jenem Tag fiel unter großem Andrang von Presse, Funk und

¹³⁵ Nähere Ausführungen zu dieser Sequenz sowie eine kurze Inhaltsgabe und –analyse finden sich als Exkurs in Kapitel 4.8.2. dieser Arbeit.

¹³⁶ In Jenen Tagen., S. 5.

¹³⁷ Siehe: Ebd., S. 257.

Wochenschau nicht nur die erste Klappe zu seinem ersten Film im Deutschland der Nachkriegszeit, sondern gleichzeitig war dies auch der Tag, an dem die allerersten Dreharbeiten in der britischen Zone stattfanden.

Doch bevor der erste Drehtag anbrechen konnte, mussten noch zahlreiche organisatorische Fragen geklärt und unzählige Vorbereitungshandlungen gesetzt werden. Ein wesentlicher Bestandteil dieser Vorarbeit bestand in der Beschaffung der Technik, des Materials und der Kulissen: Den benötigten Rohfilm muss Käutner hundertemeterweise von der britischen Militärbehörde erbetteln bzw. auf dem Schwarzmarkt im Tausch gegen Lebensmittel und Zigaretten beschaffen, denn lange Zeit mangelte es in der gesamten Westzone an dieser wichtigsten Voraussetzung für eine neue Filmproduktion. Rohfilm konnte zu diesem Zeitpunkt nur im Agfa-Werk Wolfen, welches in der Sowjetischen Zone lag, hergestellt werden, und die Lieferungen aus der Ostzone waren meist sehr knapp bemessen. Als Folge der Rohfilmknappheit war Käutner gezwungen, den Film mit Hilfe von verschiedenartigem Rohmaterial mit unterschiedlichster Qualität zu produzieren. Oft mussten die Dreharbeiten kurzfristig unterbrochen oder gar über mehrere Wochen eingestellt werden, da einfach kein Rohfilm mehr vorhanden und auch keiner auf dem Schwarzmarkt zu beschaffen war.¹³⁸

Eine der benötigten Kameras organisierte sich Käutner während den Dreharbeiten tageweise von der britischen Wochenschau „Welt im Bild“, bei einer anderen Kamera handelte es sich um eine alte Wehrmachtsapparatur, die vom ehemaligen UFA-Chef Wolfgang Liebeneiner bei Kriegsende in der Lüneburger Heide, wo er 1945 noch Außenaufnahmen zu einem unvollendet gebliebenen Film gedreht hatte, vergraben worden war. Die Probleme mit den beiden Kameras thematisierte Käutner später mit den Worten: *„Wir hatten eine alte Kamera, die bei Außenaufnahmen der Ufa irgendwo im Distrikt liegengeblieben war. Eine andere war vergraben worden, aber nicht fachgemäß – sie war nicht mehr zu gebrauchen.“*¹³⁹ Der Kamerawagen wurde nach eigenen Entwürfen bei Blohm & Voß angefertigt, die Scheinwerfer stammten aus deutschen Marinebeständen, sie wurden „einfach“ von zwei LKWs abmontiert und die dazugehörigen Batterien „organisiert“ und die noch aus Wehrmachtsbeständen stammende Tonapparatur war eigentlich nur zur Nachrichtenübermittlung tauglich. Und so etwas wie Schienen, Schienenwagen und Kabel gab es nicht; Nägel

¹³⁸ Siehe: Greffrath, S. 118 und Pleyer, S. 40.

¹³⁹ Zitiert nach: Töteberg, S. 110.

und Glühbirnen waren überhaupt nicht oder nur auf dem Schwarzmarkt zu horrenden Preisen zu erhalten, weswegen mit diesen Utensilien besonders sorgsam umgegangen werden musste. Die notwendigsten Kostüme werden privat ausgeliehen: Mal wurde Käutners guter Anzug, mal der Mantel des Kameramannes und dann die Handschuhe des Inspizienten getragen. Die benötigten eleganten Damenkleider lieferte das erste Modeatelier gegen Abgabe von Bezugsscheinen zu Friedenspreisen. Auch die Requisiten mussten selbst hergestellt werden, wie beispielsweise Gewehre, die von Hand aus Holz geschnitzt werden mussten, aber auch dieses Material musste erst mühsam organisiert werden.

Wesentlich schwieriger gestaltete sich die Beschaffung des wichtigsten Requisites, welches die Hauptrolle übernehmen sollte: des Autos. Ein altes Wrack auf einem der unzähligen Autofriedhöfe zu finden, stellte noch kein Problem dar, doch wie sollte man an einen nagelneuen Wagen kommen, der aussieht wie Jahrgang 1933 und komplett neuwertig ist? Auch die Idee, durch das Zusammensetzen verschiedenster auf den Autofriedhöfen aufgefundener Autoteile einen „neuen“ Wagen zu bekommen, wurde bald wieder verworfen, denn der erforderliche Effekt der Neuwertigkeit wäre damit niemals zu erzielen gewesen. Schließlich stellte die Firma Opel ein Auto aus ihren Beständen zur Verfügung. Nach Pleyer handelte es sich um *„drei verschieden gut erhaltene Opel-Personenwagen vom Typ Kadett“*¹⁴⁰, die letztendlich durch Kompensation der Mitarbeiter aufgetrieben werden konnten.¹⁴¹

Bereits beim Verfassen des Drehbuchs wussten Käutner und Schnabel, dass ihnen keine Ateliers, nicht einmal zerstörte Studios für Aufnahmen zur Verfügung stehen würden, da Hamburg keine Filmstadt war und auch nie eine gewesen ist. Daher wurde der Film *„ohne Atelier und ohne die meisten der früher üblichen Hilfsmittel durchgeführt und besteht nur aus Außenaufnahmen.“*¹⁴² Käutner musste somit aus der Not eine Tugend machen, indem er unter freiem Himmel, auf der Straße, zwischen den Ruinen und Trümmern und ohne die üblichen Dekorationen mit seinen Dreharbeiten begann. Der für die Bauten verantwortliche Architekt war Herbert Kirchhoff, der bereits unzählige Filme für die UFA gestaltet hatte, wo er aus dem umfangreichen Fundus der Requisiten, Werkstätten und Arbeitsmittel aller Art schöpfen konnte, aber jetzt hatte er weniger als nichts zur Verfügung. Was konnte er also tun? Kirchhoff „richtete die Natur her“, er zimmerte aus einer Straße oder aus

¹⁴⁰ Pleyer, S. 40.

¹⁴¹ Siehe: Abblenden, S. 70-72, Jary, S. 29., Pleyer, S. 40, Riess, S. 92f und Töteberg, S. 110f.

¹⁴² In Jenen Tagen, S. 257.

einer Scheune die gewünschte Kulisse, was schon wesentlich mehr Fantasie, Erfindungsgabe und Improvisationstalent erforderte als mit einigen hunderttausend Mark eine Studiodekoration zu errichten.¹⁴³

Relativ rasch war Käutner auch bewusst geworden, dass dieser Film nur mit wenigen Schauspielern, also ohne Komparsen für Massenszenen auskommen musste, da das Geld für deren Engagement nicht ausreichen würde; mit den zur Verfügung stehenden Mitteln konnte er keinen Ausstattungsfilm drehen, so erfindet er eine Art Kammerspiel. In jeder der sieben Episoden agieren somit nur wenige, nach seiner Planung höchstens drei bis fünf Personen. Doch mit welchen Mitteln sollte er die in der damaligen Zeit an der Tagesordnung gewesenen Aufmärsche, die in den Krieg ziehenden Soldaten, die vielen, ihre Opfer einkreisenden Männer der Geheimen Staatspolizei und die unzähligen Flüchtlingsströme im Film glaubhaft darstellen? Auch konnte er nicht immer die von ihm erdachte Idealbesetzung der Rollen bekommen, denn für manchen Schauspieler war der Verkehr über die Zonengrenzen einfach nicht möglich oder erlaubt; so musste Käutner immer wieder umbesetzen und auf Schauspieler zurückgreifen, die in oder in unmittelbarer Umgebung zu Hamburg wohnten. Bei diesen Überlegungen zur Besetzung der Rollen mussten auch noch die fehlenden Transportmöglichkeiten an den Drehort bedacht werden. Manchmal war Käutner beim Drehen auch gezwungen, andere Episoden zunächst vorzuziehen, da die betreffenden Schauspieler im Moment nicht zur Verfügung standen. Als Gage waren durchschnittlich zweitausend Reichsmark veranschlagt, doch Geld gab es für die Darsteller nur, wenn welches vorhanden war, was nicht allzu oft der Fall war, und so spielte „Kamerad Hunger“ häufig die „Hauptrolle“. Im Winter 1946/47 setzte Käutner schließlich durch, dass jeder, der am Film beteiligt war, wenigstens eine warme Mahlzeit pro Tag bekam.¹⁴⁴ Zum Thema Hunger und Verpflegung findet sich bei Riess folgende Anekdote: Die in der siebten Episode mitspielende Bettina Moissi hatte zu jener Zeit einen sogenannten „Wurst-Verehrer“, der ihr regelmäßig eine ziemlich große Wurst schenkte, die alle satt machte, die gerade beim Film mitwirkten;¹⁴⁵ denn zu essen hatte keiner im Team ausreichend, vor allem auch deshalb nicht, weil es in den Westzonen keine „Freßpakete“ gab, wie dies in der Sowjetischen Zone für die beim Film Beschäftigten üblich war.

¹⁴³ Siehe: Abblenden, S. 70 und Riess, S. 92.

¹⁴⁴ Siehe: Töteberg, S. 112, Fritsche, S. 30f, Abblenden, S. 71, Riess, S. 92f und Jary, S. 30.

¹⁴⁵ Siehe: Riess, S. 109.

Mit viel Fantasie, großem Organisationstalent und jeder Menge der von Käutner immer so tunlichst vermiedenen Improvisation war es gelungen, alle Hürden, die dem Drehbeginn und auch der Fortsetzung der Dreharbeiten immer wieder im Weg standen, zu bewältigen, doch sollten nun noch andere Komplikationen eintreten. Da es so gut wie keine Möglichkeit gab, auch nur eine Einstellung im Studio zu drehen, mussten alle Szenen, die im fahrenden Auto spielten auch wirklich während der Fahrt mitgedreht werden. Zu diesem Zweck ließ sich der Kameramann Igor Oberberg vor der Einstellung auf der Kühlerhaube des Autos festschnallen und der Tonwagen, der durch ein Kabel mit dem Auto verbunden war, fuhr während der Aufnahme neben diesem her. Da dies nicht immer einwandfrei funktionierte und die Tonqualität mancher Sequenzen einfach miserabel war, mussten diese Teile im Alster Film-Atelier nachsynchronisiert werden. Rückblickend äußerte sich Käutner über diese Umstände sogar positiv:

„Wir entdeckten bei dieser Gelegenheit, daß sich in der schräg stehenden Scheibe eines Autos eine ganze Welt spiegelt, die im Atelier nicht vorhanden ist. Später habe ich im Studio mit doppelter Repro gearbeitet, aber es ist nie so geworden wie damals. Natürlich verschwimmen manchmal die Gesichter, aber die Not hat uns zu Stilmitteln geführt, die man sonst nicht gefunden hätte.“¹⁴⁶

Zusätzlich noch verschärft wurden die aufgrund von Hunger und der körperlichen Anstrengung schon sehr kräfteaubenden Dreharbeiten durch den harten Winter 1946/47, in welchem das Thermometer auf bis minus 26 Grad absank. Nun wurden die Dreharbeiten – auf dem Drehplan stand die fünfte Episode – erst zu einem richtigen Abenteuer: Nicht nur, dass die Kamera vor ihrem Einsatz angewärmt werden musste, auch das Filmen durch die Fensterscheiben des Wagens war kaum durchführbar, da diese durch den Atem der Darsteller beschlugen und sich dieser beinahe sofort in Eis verwandelte. Dieser Umstand ist der Grund dafür, dass in manchen Einstellungen die Gesichter der Darsteller hinter einer eingefrorenen Scheibe verschwinden.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Töteberg, S. 112.

¹⁴⁷ Siehe: Ebd.

Siehe auch: Abblenden, S.76f und Riess, S. 107.

Die herrschende Kälte kam der Aufnahme der fünften, in Russland spielenden Geschichte zwar dahingehend entgegen, dass die Schauspieler zeigen durften, wie sehr sie froren, doch die besondere Schwierigkeit lag hier im Auffinden eines geeigneten Drehortes, der einer winterlichen russischen Steppe gleichen musste. Und da hatte auf einmal auch die extreme Kälte ihr Gutes, denn die Elbe war ob der Temperaturen zugefroren, was seit Jahrzehnten nicht mehr der Fall gewesen war. Käutner erreichte bei den Militärbehörden, dass ein englischer Schneepflug auf der Elbe eine ungefähr 2,5 Kilometer lange „Straße“ freischaufelte, welche von seinem Regieassistenten Rudolf Jugert mit ein paar von ihm organisierten Krüppelkiefern bepflanzt wurde, und zwar um so enger nebeneinander, je weiter sie von der Straße entfernt standen. Mit diesem Trick entstand der Eindruck unendlicher russischer Weite und die endlos anmutende Straße im winterlich verschneiten russischen Niemandsland war geschaffen; besser hätte man sie im Studio mit allen erdenklichen technischen Raffinessen der Ausstattung auch nicht nachempfinden können.¹⁴⁸

Als die „Erschaffung der Kulissen“ für diese Episode endlich bewerkstelligt und die vereiste russische Straße gebaut war, fehlte nur noch die Genehmigung einen Schuss abfeuern zu dürfen, durch den der Soldat August am Handlungsende tödlich getroffen zusammenbricht. Die Genehmigung, für die Käutner wiederholt bei den Behörden vorsprach und für die er zahlreiche Anträge einbrachte, war erforderlich, weil es zu dieser Zeit jedem Deutschen verboten war, eine Waffe zu besitzen, geschweige denn diese abzufeuern. Nach wochenlangem Warten war es dann gewiss, die unzähligen Anträge wurden alle abgelehnt. Aber auch hier gab es eine glückliche Wendung, denn die Schwester eines Bühnenarbeiters war sehr gut mit einem MP-Sergeanten befreundet, den sie über die aufgetretenen Schwierigkeiten in Kenntnis setzte. Da aber auch dieser der Meinung war, dass man den Deutschen nicht so ohne weiteres eine Waffe überlassen konnte, stellte er kurzerhand einen seiner Militärpolizisten ab, den erforderlichen Schuss abzugeben. Da sich die Aufnahmen in die Länge zogen, beschloss der anfangs interessierte, aber dann aufgrund der ewigen Wiederholungen sichtlich gelangweilte Militärpolizist, dass drei Stunden sinnlosen Wartens genug seien und er nun zu seiner Verabredung eilen werde. Käutner war verzweifelt und befürchtete zu Recht, ohne die Mithilfe des Engländers die Schlusszene nie in den Kasten bekommen zu können. Doch dann stellte sich heraus, dass er ohne irgendwelche Bedenken bereit war, den Filmleuten

¹⁴⁸ Siehe: Pleyer, S. 40, Töteberg, S. 113 und Riess, S. 107f.

seine Maschinenpistole anzuvertrauen und diese erst am Abend wieder abholen wollte. Die gesamte Situation mutet äußerst grotesk an, denn keine der britischen Militärstellen wollte Käutner einen Schuss bewilligen, und jetzt hielt er eine Maschinenpistole mit 60 Schuss Munition in Händen. Dem Abfeuern des „tödlichen“ Schusses stand nun nichts mehr entgegen.¹⁴⁹

Rückblickend erinnert sich Fritz Wagner, der den Leutnant in der fünften Episode darstellte, an die Dreharbeiten und an die allgemein unter den Darstellern verbreitete Stimmung der Freude, endlich wieder drehen zu dürfen –unter welchen Bedingungen auch immer:

„Als ich im Sommer 1946 das Drehbuch für den Film ‚In jenen Tagen‘, Komplex Ostfront, zu lesen bekam, dachte ich nicht daran, wie wohl keiner von den Beteiligten, daß wir diesen Film im Originalklima drehen würden. – Vom Schlafen im Kostüm, d.h. in der Uniform, über das Aufstehen lange vor Sonnenaufgang, verbunden mit dem Nichtwaschenkönnen (...), bis zum Zittern, Bibbern und Zähneklappern vor der Aufnahme war wohl alles drin, was man von einem russischen Winter erwarten konnte. Und bei der Aufnahme: Wer fror? Weder mein unverwüstlicher Kollege und Partner Hermann Speelmanns noch ich. Warm, ja heiß wurde es mir bei der Arbeit und in dem Bewußtsein, wieder drehen zu können: den ersten Nachkriegsfilm in der britischen Zone unter Helmut Käutners Regie und Igor Oberbergs unbestechlichem Auge der Kamera ... Mir hat es Freude gemacht.“¹⁵⁰

Allen Widrigkeiten trotzend, fiel nach rund sieben Monaten kräfteaubender Dreharbeiten, am 19. April 1947¹⁵¹, endlich die letzte Klappe. Die äußerst problematischen Bedingungen seiner Produktion hatten die Drehdauer immer wieder verlängert, sodass IN JENEN TAGEN erst als dritter, mit britischer Lizenz gedrehter Spielfilm in die Kinos kommen konnte. Die feierliche Premiere fand dann am 13. Juni 1947 im Waterloo-Theater in Hamburg statt.¹⁵²

¹⁴⁹ Siehe: Abblenden, S. 77f und Riess, S. 108.

¹⁵⁰ Zitiert nach: Abblenden, S. 82.

¹⁵¹ In Jenen Tagen, S. 257.

¹⁵² Ebd.

4.7. Daten zum Film¹⁵³

In jenen Tagen. Geschichten eines Autos. Erzählt von Helmut Käutner und Ernst Schnabel. Deutschland (West) 1946/1947, Episodenfilm.

<u>Regie:</u>	Helmut Käutner
<u>Regieassistent:</u>	Rudolf Jugert
<u>Drehbuch:</u>	Helmut Käutner, Ernst Schnabel
<u>Produktion:</u>	Camera-Film GmbH, Hamburg
<u>Produzent:</u>	Helmut Käutner
<u>Produktionsleitung:</u>	Helmut Beck
<u>Kamera:</u>	Igor Oberberg
<u>Bauten:</u>	Herbert Kirchhoff
<u>Kostüme:</u>	Irmgard Bibernell
<u>Schnitt:</u>	Wolfgang Werum
<u>Musik:</u>	Bernhard Eichhorn
<u>Ton:</u>	Hans Wunschel
<u>Tonkopie:</u>	Atlantik-Film
<u>Darsteller:</u>	
Rahmenhandlung:	Gerd Schäfter (Karl) Erich Schellow (Willi)
Episode 1:	Winnie Markus (Sybille) Werner Hinz (Steffen) Karl John (Peter Keyser) Erich Weiher (Monteur)
Episode 2:	Alice Treff (Elisabeth Buschenhagen) Hans Nielsen (Wolfgang Grunelius) Franz Schafheitling (Dr. Wolfgang Buschenhagen) Gisela Tantau (Angela)

¹⁵³ Diese hier überblicksartig zusammengestellten Daten stammen zum Teil aus dem Vorspann bzw. dem Drehbuch zum Film und zum anderen Teil wurden sie aus den verschiedenen Literaturangaben entnommen. Eine sehr gute Zusammenstellung findet sich auch Online unter www.filmportal.de (7. Mai 2008).
Siehe: In Jenen Tagen, S. 258f.

Episode 3:	Ida Ehre (Frau Bienert) Willy Mertens (Wilhelm Bienert) Rudolf Jugert (Briefträger)
Episode 4:	Erika Balqué (Dorothea Wieland) Evi Gotthardt (ihre Schwester Ruth) Hermann Schomberg (Dr. Ansbach) Kurt Meister (Polizist)
Episode 5:	Hermann Speelmanns (Soldat August Hinze) Fritz Wagner (Leutnant) Hans Mahnke (Bahnhofswache Niginski)
Episode 6:	Gisa Vermehren (Erna) Margarete Haagen (Baronin von Thorn) Franz Weber (Polizist) Erwin Geschonneck (Schmittchen)
Episode 7:	Karl Raddatz (Josef) Bettina Moisy (Marie) Birgit Schoregge (Mariele)

Sprecher / Stimme des

Autos (Rahmenhandlung): Helmut Käutner

Länge: 88 min (ursprünglich 111 min)

Format: 35 mm, s/w

Dreharbeiten: August 1946 bis April 1947
(erster Drehtag: 31. August 1946,
letzter Drehtag: 19. April 1947)

Erstverleih: Britischer Atlas-Filmverleih GmbH

Uraufführung: 13. Juni 1947, Hamburg (Waterloo)

Auszeichnung: Filmfestspiele Locarno 1948: Preis
Prädikat: besonders wertvoll

4.8. Inhalt des Filmes „IN JENEN TAGEN“

Der im Jahre 1945 einsetzende Film beginnt damit, dass zwei Mechaniker auf einem von Trümmern und Ruinen umgebenen Autofriedhof einer deutschen Großstadt ein abgewracktes Auto ausschachten, und einer der beiden im Laufe ihres eher deprimierenden und frustrierten Gesprächs die entscheidende Frage, was eigentlich ein Mensch sei, stellt, worauf sich das Automobil, ein an sich toter Gegenstand, in die Unterhaltung mischt.



Abb. 2: Die Mechaniker Willy und Karl beim Ausschachten des Autos

Der Wagen, welchem Helmut Käutner seine Stimme geliehen hat¹⁵⁴, erzählt daraufhin ein paar Erlebnisse aus jenen Tagen, die sein Leben waren. Im Folgenden rekonstruiert der alte Opel, Baujahr 1933, anhand von sieben Episoden die unterschiedlichen Schicksale seiner Besitzer, welche die damalige Zeit zwischen Verfolgung und Emigration, Anpassung und Widerstand, Willkür und Repression sowie Kameradschaft und Menschlichkeit, widerspiegeln.

4.8.1. Episode 1: Peter und Sybille

4.8.1.1. Zum Inhalt:

Die rasante Fahrt durch Straßen, vorbei an Häusern, Bäumen, Tieren und Menschen endet fürs erste auf einem Gutshof irgendwo in Norddeutschland, wo der fabrikneue

¹⁵⁴ Kirsten Burghardt weist zu Recht darauf hin, dass die sehr einprägsame Stimme von Helmut Käutner für die zeitgenössischen Zuschauer sofort erkennbar war, jedoch beim heutigen Publikum kaum noch von einer Identifikation der Stimme ausgegangen werden kann, zumal im Film selbst keinerlei Hinweise auf diese Tatsache gegeben werden. Siehe: Burghardt, Kirsten: Moralische Wiederaufrüstung im frühen deutschen Nachkriegsfilm. In: Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. Hrsg. von Michael Schaudig. München 1996, S. 253, FN 29.

Wagen durch den ausliefernden Monteur an seine neue Besitzerin übergeben werden soll. Doch diese, Sybille Wulff, beharrt hartnäckig darauf, dass es sich hierbei um einen Irrtum handeln müsse und der Monteur den Wagen wieder mitnehmen soll. Als dieser darauf besteht den Wagen hier stehen zu lassen, beendet sie erbost das Gespräch mit den Worten: „*Von mir aus kann der Wagen hier stehen bis er schwarz wird.*“



Abb. 3: Nächtliche Probefahrt

Im Anschluss an die nächtliche Probefahrt im Hof entschließt sich Sybille dann doch dazu, schon bei Tagesanbruch zu Peter Keyser, welcher ihr den Wagen geschenkt hat, nach Berlin zu fahren. Auf ihrem Weg durch die Allee hinter ihrem Gut trifft sie auf Steffen, der gerade zu ihr unterwegs ist, um ihr eine für ihn sehr wichtige Mitteilung zu machen.



Abb. 4: Steffen und Sybille unter der Platane

Steffen will Sybille auf seine Reise nach Tambiko mitnehmen; auch hat er bereits einen Pass und ein Visa für sie mitgebracht, ebenso ist die Kabine schon belegt, denn das Schiff fährt schon am nächsten Tag sehr zeitig am Morgen von Hamburg ab. Die über Steffens „*Selbstverständlichkeiten*“ und seine „*verdammte selbstver-*

ständige Sicherheit“ erboste Sybille lehnt sein Ansinnen, ihn nach Mexiko zu begleiten, in diesem Moment mit sehr bestimmten Worten ab: „*Ich kann mich schnell und von vielem trennen, das weißt du ja, Steffen. Aber ich kann mich nicht von mir selber trennen, nur weil ich jemanden liebe, der das selbstverständlich verlangt.*“ Ihre das Gespräch abschließende Frage, wie lange er denn drüben bleiben würde, beantwortet Steffen mit einer Metapher, aus welcher sich allerdings keine konkrete Angabe über die Dauer seiner Abwesenheit aus Deutschland entnehmen lässt.

Am Abend auf ihrem Weg in die Berliner Oper müssen Peter und Sybille anhalten, da ihnen durch eine Menschenansammlung die Weiterfahrt unmöglich gemacht wird; alle übrigen Straßen sind ebenso mit Schaulustigen verstopft, sodass auch Peters Ratschlag, den Wagen zu wenden und eine andere Route zu wählen, undurchführbar ist, denn sie stecken fest. Diesen Umstand, inmitten der Menschenmassen zu stehen und gleichzeitig doch durch das Gehäuse des Wagens von diesen getrennt zu sein, scheint Peter Keyser richtiggehend zu genießen. Für ihn kann es in diesem Moment gar keinen schöneren Ort auf der Welt geben, als hier neben Sybille zu sitzen. Er stellt fest, dass er glücklich ist und ritzt mit Sybilles Ring das Datum „*von diesem glücklichsten Tag*“ in die Windschutzscheibe: Es ist der 30. Januar 33.



Abb. 5: Peter ritzt das Datum von „*diesem glücklichsten Tag*“ in die Frontscheibe

Dass da draußen aber irgendetwas Bedeutendes los sein muss, begreift Peter Keyser dann etwas später, als ihm wieder in den Sinn kommt, dass es einen neuen Reichskanzler gibt, zu dessen Ehren wohl gerade ein Fackelzug abgehalten wird.

In schon ernsterem, nicht mehr so scherzhaftem Ton erzählt Sybille jetzt, dass bereits bei Morgengrauen Steffen bei ihr war und sich von ihr verabschiedet hat, da er nach Mexiko fährt. Nun da Peter Keyser von dieser Reise hört, ist ihr Zweck für ihn ganz offensichtlich, ebenso wie die logische Konsequenz daraus, dass Steffen wohl drüben bleiben wird. Da Sybille noch immer nicht die Beweggründe für diese

Reise von Steffen versteht, erklärt ihr Peter nun die Zusammenhänge, die er mit einer Handbewegung, die auf das unmittelbare Geschehen vor ihnen weist, noch unterstreicht.



Abb. 6: Sybille erkennt, wen sie wirklich liebt

Erst jetzt, in diesem Moment, in dem sie von Peter direkt darauf hingewiesen wird, versteht Sybille Steffens Eile, dass er so anders war und doch auch wieder nicht. Sie erkennt, dass sie Steffen wirklich liebt, ihm folgen und mit ihm gehen muss.

4.8.1.2. Analyse:

Diese „*sehr frühe Kindheitserinnerung*“ des alten Opels stammt vom zweiten Tag seines Lebens, an dem er Zeuge eines der bedeutendsten historischen Ereignisse der deutschen Geschichte wird, welches auch das zentrale Thema dieser Episode darstellt: Hitlers Machtergreifung am 30.01.1933 und die bereits unmittelbar im Anschluss daran einsetzende Verfolgung von politischen Gegnern sowie deren Emigration.

In der Eröffnungssequenz, die am Vortag des Amtsantritts von Hitler spielt, wird die Gutsbesitzerin Sybille als eine stolze, sehr selbstbewusste junge Dame der Oberschicht vorgestellt, die sich unter keinen Umständen bevormunden und über sich entscheiden lassen möchte. Sie glaubt, imstande zu sein, unabhängig von anderen Meinungen und Wünschen ihre eigenen Entscheidungen zu treffen. Aus dieser Haltung heraus ist auch ihre Ablehnung dem Geschenk des Wagens gegenüber und der dadurch ausgesprochenen Einladung nach Berlin zu erklären: „*Ich bin morgen nicht in Berlin. Das ist ein Irrtum. Bitte nehmen Sie den Wagen*

wieder mit!“ Der Beweggrund, der letztendlich zur Änderung ihrer diesbezüglichen Meinung führte, wird im Film selbst nicht thematisiert.¹⁵⁵

Als Steffen ihr mitteilt, dass er das Land verlassen und sie „nach Tambiko, nach drüben“ mitnehmen möchte, reagiert Sybille äußerst ungehalten und weist ihn darauf hin, wie es denn gewesen wäre, sie zu informieren, denn „es gibt eine Post, es gibt ein Telegrafenamts, es gibt alles, nur selbstverständlich nicht für dich“. Der hier eher naiv agierenden, nichts ahnenden Sybille wird trotz Steffens Hinweis, dass er selbst erst seit wenigen Stunden weiß, dass „diese Reise notwendig ist“ und diese „sich nicht aufschieben läßt“, die Dringlichkeit und Wichtigkeit seiner Abreise nach Mexiko ins Exil nicht bewusst. Auch die sehr raschen, ja fast überstürzten Reisevorbereitungen, die sich in Steffens Frage: „Wie lange brauchst du, um das Nötigste zu packen?“, andeuten, zeigen klar, dass es sich bei dieser Reise um keine Vergnügungsfahrt handeln kann. Diese Tatsache wird noch unterstrichen durch Steffens bestimmt geäußerte Bitte: „Das zu erklären, ist jetzt keine Zeit. Bitte glaube mir auch ohne Erklärung.“ Aus diesen, eigentlich wenigen Worten wird klar, dass Steffen, im Gegensatz zu Sybille, bereits um die besondere politische Bedeutung dieses Tages weiß und daraus seine Konsequenzen gezogen hat, oder ziehen hat müssen.¹⁵⁶ Auch das genannte Reiseziel „Tambiko, Mexiko“ ist ein Indiz dafür, dass Steffen auf der Flucht ist, oder eigentlich nach Mexiko in die Emigration geht. Im Laufe des Gespräches wird es immer offensichtlicher, dass in der veränderten politischen Lage der Grund für Steffens überstürzte Abreise zu suchen ist, doch über seine politische Gesinnung, seine Aktivitäten und warum er um seine Freiheit fürchten muss, erfährt man allerdings nicht.

Der Umstand, dass seine Abreise durch die neue Macht im Staat bedingt ist, erhellt sich weiters aus seinen Abschiedsworten an Sybille, mit denen er ihre Frage nach der Dauer seines Auslandsaufenthalts mit einer Metapher beantwortet: „Da sprach der Pastetenbäcker zur Tochter des Kalifen: 1000 Jahre, ja Herrin, 1000 Jahre und einen Tag.“ Diese wohl aus einem Märchen aus „1001 Nacht“ entlehnten, letzten Worte Steffens sollen nicht nur an die Ewigkeit, die auch seine Reise dauern könnte, erinnern, sondern sie sind vielmehr als Fingerzeig auf die neuen Machthaber, das Dritte Reich und dessen Ewigkeitsanspruch, zu verstehen. Auch klingt der von den Nationalsozialisten adaptierte Terminus des „Tausendjährigen Reiches“ an, den

¹⁵⁵ Eine mögliche Erklärung hierfür findet sich aber in der fehlenden Filmsequenz, welche allerdings nur im Drehbuch nachzulesen ist. Siehe hierzu auch Kapitel 5.8.2. dieser Arbeit.

¹⁵⁶ Siehe: Fritsche, S. 45.

diese gebrauchten, um eine Kontinuität in der deutschen Geschichte zu propagieren und ihre Herrschaft, die ebenfalls tausend Jahre währen sollte, zu legitimieren.

Da die in ihrem Stolz gekränkte, auf ihrer Unabhängigkeit und Eigenständigkeit beharrende Sybille es in diesem Moment ablehnt, Steffen zu begleiten, trennen sich ihre Wege nun hier in der kleinen Allee, was filmisch so umgesetzt wurde, dass der Wagen von Sybille auf ihrer Reiseroute nach Berlin nach links abbiegend aus dem Bild fährt und Steffen auf seiner Fahrt in sein zukünftiges Leben in seiner neuen Heimat mit seinem Auto nach rechts abzweigend aus dem Bild fährt. Diese filmische Auflösung des Abschieds scheint hier mit einem besonderen Symbolcharakter unterlegt zu sein: Sybille kehrt nach diesem Gespräch zurück in ihr altes Leben, während Steffen einer ungewissen Zukunft in Mexiko entgegenfährt.¹⁵⁷

In der folgenden Sequenz, die Sybille und Peter im Wagen auf dem Weg in die Oper zeigt, wird ein Gegensatz zwischen den Ereignissen, die sich außerhalb des Fahrzeugs abspielen, und jenen im Inneren aufgebaut.¹⁵⁸ Für Peter kann es *„gar nicht schöner sein als hier! (...) Wir sitzen doch hier wie auf einer kleinen Insel – ganz für uns allein!“* Die Geschehnisse, die sich rund um das Auto abspielen, scheinen ihn nicht im Geringsten zu tangieren oder gar zu interessieren, für ihn zählt nur das Hier und Jetzt in seinem kleinen Reich innerhalb des Wagens. *„Glaubst du, man kann irgendwo so ganz für sich sein unter so vielen Menschen? Wir sitzen in diesem Gehäuse hier, ein bißchen Blech und Glas; das da ist schon eine ganz andere Welt. – Keiner sieht uns, keiner hört uns, keiner geht uns was an.“* Peter Keyser ist mit sich und seiner Umwelt äußerst zufrieden, für ihn ist das Leben in seinem Universum in schönster Ordnung, es könnte für ihn nicht besser sein.

Peter: Sybille, ich glaube so ist das, wenn einer weiß, er ist glücklich. – Gib mal deinen Ring her. Etwas soll bleiben von diesem glücklichsten Tag.

Sybille: Was kratzt du denn da ein?

Peter: Das Datum – unser Datum.

Sybille: Welches Datum haben wir heute?

Peter: 30. Januar 33.

¹⁵⁷ Diese Deutung in Anlehnung daran, dass ein Schwenk der Kamera von rechts nach links in der Tradition des Films immer ein Zurückblicken bedeutet, eine Rückzugsbewegung also, während ein Kameraschwenk von links nach rechts immer eine Eroberungsbewegung darstellt. Siehe: Witte, Karsten: Im Prinzip Hoffnung. Helmut Käutners Filme. In: Jacobsen/Prinzler, S. 90.

¹⁵⁸ Siehe: Fritzsche, S. 43.

Jetzt, da dieser bedeutende historische Tag nicht nur ausgesprochen, sondern auf der Windschutzscheibe des Opels verewigt worden ist, muss auch den umstehenden Passanten sowie den Begebenheiten auf den Straßen mehr Beachtung geschenkt werden, was auch Peter Keyser im Wageninneren ganz plötzlich erkennt: *„Natürlich! Die bringen dem neuen Reichskanzler einen Fackelzug. Der ist ja heute Reichskanzler geworden, der Dingsda ...“*. Mit diesen Worten ist nun unverkennbar der Tag des Amtsantritts von Adolf Hitler als Reichskanzler, der gleichzeitig auch die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten darstellt, gekennzeichnet.

Welche politischen Ereignisse – der Niedergang der Weimarer Republik und der Aufstieg der Nationalsozialisten – diesem Tag vorausgingen, wird mit keiner Silbe angesprochen. Vielmehr scheint es fast so, als ob die NSDAP als unbekannte Macht unvermittelt aus dem Nichts auftauchend, plötzlich über die Bevölkerung Deutschlands hereingebrochen ist.¹⁵⁹

Auch wird Hitler nicht mit Namen angesprochen, sondern mit *„der Dingsda“* tituliert,¹⁶⁰ doch ist auch hier sofort klar, dass mit diesem Ausdruck eine ganz bestimmte Person bezeichnet wird. Signifikant erscheint auch die Tatsache, dass sich Peter den Namen des neu ernannten Reichskanzlers nicht merken kann, was darauf schließen lässt, dass er dem Ganzen nicht sonderlich viel Beachtung schenkt. Fast wird dadurch der Eindruck erweckt, dass den politischen Vorgängen und Umbrüchen in jener Zeit wenig bis gar keine Bedeutung beigemessen wurde oder, dass von vielen, für die Peter Keyser in dieser Episode stellvertretend steht, der Ernst der Lage ganz einfach falsch eingeschätzt oder vielleicht sogar unterschätzt wurde.

„Die Zäsur, die der 30. Januar 1933 für die deutsche Gesellschaft darstellte, haben nur wenige ganz bewusst wahrgenommen. Deshalb erkannten auch nur wenige die Gefahr, die Hitlers Herrschaft bedeutete.“¹⁶¹

Der Blick vom Wageninneren zeigt die die Straßen säumenden Menschen, die man im Übrigen nur von hinten sieht und die somit zu gesichtslosen Wesen werden; sie entscheiden sich nur zögerlich und langsam die Hand zum Hitlergruß zu heben, als der Fackelzug mit den Truppen der SA an ihnen vorbeimarschiert. Fritsche will in

¹⁵⁹ Siehe: Fritsche, S. 35.

¹⁶⁰ Siehe: Ebd., S. 37 und Greffrath, S. 173.

¹⁶¹ Steinbach, Peter und Tuchel, Johannes: Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Berlin 1994, S. 108.

diesem zögernden Heben des Armes bereits die Mitläufer in der deutschen Bevölkerung erkennen.¹⁶² Auch ist die direkte Sicht auf den Fackelzug durch die Passanten versperrt; die vorbeiziehenden SA-Truppen werden jedes Mal in der Totalen gezeigt und andere Zeichen oder Embleme, die ebenfalls eine Assoziation mit dem neuen Regime zulassen würden, sind nicht zu sehen. Die Zugehörigkeit der vorbeimarschierenden Männer zur Sturmabteilung der Nationalsozialisten wird zudem nur durch das Verknüpfen von Datum, Ort und der Tatsache, dass Hitler zum neuen Reichskanzler ernannt worden ist, deutlich.¹⁶³ Erst durch das Zusammenfügen der einzelnen, bis dahin gegebenen Informationen zu einem Ganzen können der Fackelzug und die marschierende SA zum Symbol für die Machtergreifung, für die bald darauf einsetzende Verfolgung von politischen Gegnern und der jüdischen Bevölkerung sowie für die damit verbundenen Widerstandsaktionen werden.

Auf Berlin als Ort des Geschehens wurde im Film bis zu diesem Zeitpunkt bereits mehrfach hingewiesen: Am deutlichsten wird diese enge Verbindung zwischen der Stadt und den sich zutragenden Geschehnissen durch Peters Vorschlag „*Dreh um und fahr’ da hinten am Reichstag rum*“. Diese Andeutung sollte dem Zuschauer genügen, Berlin als Reichshauptstadt und somit als Zentrum der Macht Hitlers wieder in Erinnerung zu rufen.¹⁶⁴

Auch Sybille scheint bisher kaum Notiz von den sich in dieser Zeit ständig verändernden politischen Gegebenheiten genommen zu haben, ebenso hat sie bis dato keinen Gedanken über die sich eventuell daraus ergebenden Auswirkungen auf ihr eigenes Leben gemacht. Mit dieser unbekümmerten, unvoreingenommenen Einstellung seiner Protagonistin gegenüber dem aktuellen politischen Geschehen hat Käutner sicherlich so manchem Zuschauer einen Spiegel vorgehalten.

Auch jetzt, als sie Peter von Steffens Abschied sowie seiner Abreise nach Tambiko berichtet, und dieser sofort versteht, hat Sybille noch immer keine Ahnung über die wahren Beweggründe Steffens. Sie ist auch alleine nicht imstande, eine Verknüpfung zwischen den einzelnen Ereignissen des Tages herstellen.

Peter: Mexiko? – Natürlich! Dann bleibt er drüben.

Sybille: Wieso?

Peter: Hat er nichts davon gesagt?

¹⁶² Siehe: Fritsche, S. 39.

¹⁶³ Siehe: Ebd., S. 37f.

¹⁶⁴ Siehe: Becker, Wolfgang und Schöll, Norbert: In jenen Tagen. Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. Opladen 1995, S. 128f.

Sybille: Wovon?
Peter: Er musste doch weg. Das ist doch überhaupt klar!
Sybille: Ja, aber was denn? Was meinst du denn?
Peter: Er wäre doch einer der ersten gewesen, den sie sich geschnappt hätten!
Sybille: Wer?
Peter: Die da! Wissen doch genau was sie wollen!

Seinen letzten Satz unterstreicht Peter Keyser zusätzlich mit einer zum Wagenfenster hinausdeutenden Handbewegung, womit dem Publikum auch ohne Worte die Bedeutung des Tages nochmals prägnant vor Augen geführt wird.

Erst jetzt ist es Sybille langsam möglich, zu begreifen und die Zusammenhänge zwischen Steffens Bitte ihn nach Mexiko ins Exil zu begleiten, seinem eiligen, überstürzten Abschied und dem neuen Mann an der Spitze des Staates zu erkennen. Mit Hilfe des schrittweise einsetzenden Erkenntnisprozesses bei Sybille wird eine Art Zusammenfassung der Bedeutung des Amtsantritts von Hitler als Reichskanzlers und den sich daraus ergebenden Auswirkungen, einhergehend mit der Änderung des gesamten Staatsapparates, bei den Kinobesuchern bewirkt: Die Verfolgung von politischen Gegnern des neuen Systems, welche unmittelbar nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten einsetzte, wird nochmals in Erinnerung gerufen. Tatsächlich waren die Kommunisten die ersten, die als „Staatsfeinde“ verfolgt wurden, und als diese ausgeschaltet waren, begann das Regime gegen die Sozialdemokraten und die Gewerkschaften vorzugehen.

In Sybilles letztendlicher Bereitschaft mit Steffen ins Exil zu gehen, wird indirekt auch auf diejenigen hingewiesen, die rechtzeitig das Land verlassen und somit der Verfolgung durch die nationalsozialistischen Machthaber entgehen konnten.

4.8.2. Exkurs: Fehlende Sequenz in Episode 1

Bei der Durchsicht des veröffentlichten Drehbuches stellte sich heraus, dass dieses eine weitere Sequenz beschreibt, die im mir als Videokopie vorliegenden Film nicht enthalten ist; auch bei jener Fassung des Filmes, die im Rahmen einer Retrospektive anlässlich des 100. Geburtstags von Helmut Käutner vom Filmarchiv Austria¹⁶⁵ gezeigt wurde, fehlte in der ersten Episode diese Szene. Dieser Umstand wirft nun folgende Fragen auf:

- ⇒ Wurden zwei Fassungen des Filmes gedreht und geschnitten, was bedeuten würde, dass es eine Fassung mit und eine ohne dieser Sequenz gibt?
- ⇒ Wurde diese Sequenz überhaupt gedreht? Falls ja, warum wurde sie dann letztendlich doch nicht im fertigen Film verwendet?
- ⇒ Sie wurde niedergeschrieben und auch im veröffentlichten Drehbuch belassen, aber in Wirklichkeit doch nie gedreht? Wurde diese Sequenz somit ausschließlich für das publizierte Drehbuch verfasst?
- ⇒ Oder wurde diese Sequenz bei einer der Prüfungen des Filmes durch die Filmkommission von dieser beanstandet und ist aufgrund dieser Tatsache nicht mehr im fertigen Film zu sehen? Diese Annahme scheint wohl die Wahrscheinlichste zu sein.

Was mit dieser im Film nicht zu sehenden Sequenz im Endeffekt wirklich passiert ist und welche Überlegungen dahinter stehen, konnte leider nicht eruiert werden, da sich – bis auf die Angaben in dem mir vorliegenden, gedruckten Drehbuch – in der Literatur nirgends ein Hinweis auf diese Sequenz findet. Auch die von Peter Pleyer angefertigten Filmprotokolle¹⁶⁶ zum Film, welche er nach eigenen Angaben ebenfalls „mit dem Original-Drehbüchern verglichen“ und in welchen er „eklatante Abweichungen zwischen Filmkopie und Drehbuch (...) in den Protokollen vermerkt“¹⁶⁷ hat, enthalten keine Anmerkung hiezu.

Der einzige „brauchbare“ Hinweis auf das mögliche Vorhandensein dieser Sequenz findet sich immer wieder in den verschiedensten Auflistungen der Daten zum Film, die eine ursprüngliche Länge des Filmes von 111 Minuten angeben. Auf der Website www.filmportal.de werden die Daten von zwei Prüffassungen aufgelistet, wobei die

¹⁶⁵ Die „Retrospektive Helmut Käutner“ war vom 4. April bis 13. Mai 2008 im Wiener Metro Kino zu sehen.

¹⁶⁶ Siehe: Pleyer, S. 195-199.

¹⁶⁷ Ebd., S. 171.

Länge des Filmes einmal mit 103 Minuten und das andere Mal mit 87 Minuten angegeben wird.¹⁶⁸ Genauere Erklärungen, weswegen eine Fassung kürzer ist als die andere, fehlen allerdings auch in dieser Übersicht.

Im Drehbuch¹⁶⁹ selbst befindet sich diese Sequenz zwischen der Abschiedsszene Steffen – Sybille und jener, die Sybille mit Peter Keyser im Auto auf dem Weg in die Oper zeigt; auch thematisch bildet sie ein Verbindungsglied zwischen den beiden anderen Sequenzen dieser Episode, denn sie zeigt Sybilles Eintreffen bei Peter Keyser in Berlin. Ort der Handlung ist eine Villenstraße in einem Vorort Berlins, in welcher Peter Keyser in einem Landhaus wohnt.

4.8.2.1. Zum Inhalt:

Bei Peter Keyser's Haus eingetroffen, läutet Sybille am Gartentor, um dann doch wieder zum auf der Straße parkenden Wagen zurückzugehen, wo sie, an das Auto gelehnt, gelassen abwartet, was passiert. Nachdem das Gartentor automatisch geöffnet wurde, Sybille allerdings nach wie vor beim Wagen stehen bleibt, wird eine Hausangestellte an der Tür des Hauses sichtbar, welche Peter Keyser über seinen Besuch informiert, der dann kurze Zeit darauf eiligst den Garten durchquert und Sybille freudig begrüßt. Sybille hingegen bleibt kühl und begrüßt ihn ironisch mit *„Der Keyser rief und alle, alle kamen.“* Nach einem kurzen Geplänkel wie unter Verliebten gibt Sybille Peter den Autoschlüssel zurück. Trotz Peters erklärenden Einwänden bleibt Sybille ernst und widersetzt sich beharrlich der Geschenkkannahme. Mit scheinbarer Sachlichkeit und ohne eine Spur von Beleidigtsein stimmt Peter schließlich ihrer Rede zu und verabschiedet sich auch sofort von ihr, als Sybille meint, dass sie nicht bleiben möchte. Als sie daraufhin auch seinen Vorschlag, sie zur Bahn zu bringen, dankend ablehnt, stellt er ihre beiden soeben aus dem Wagen geholten Koffer einfach auf der Straße ab und geht durch das Gartentor zurück zum Haus. Nach einem kurzen inneren Kampf ruft ihm Sybille dann doch nach: *„Willst du mich wirklich einfach hier stehen lassen mit diesen schweren Dingen?“* Daraufhin kommt ein über das ganze Gesicht strahlender Peter Keyser mit raschen Schritten wieder zurück zu ihr, nimmt ihr die Koffer ab und küsst sie zärtlich.

¹⁶⁸ Online unter: www.filmportal.de (7. Mai 2008).

¹⁶⁹ In jenen Tagen, S. 45-53.

4.8.2.2. Analyse:

Das Bild einer selbstbewussten Sybille wird auch hier anfangs fortgeführt: Sie möchte nicht über sich bestimmten lassen, auch nicht über den „Umweg“ eines Geschenks. Hierin liegt auch der Grund für ihre Fahrt nach Berlin: Sie will persönlich das Auto an den Geschenkgeber zurückstellen: *„Hier, Peter, hier sind die Schlüssel. Dort steht dein Automobil“* und ihm den Umstand, dass sie nicht auf diese Art „käuflich“ ist, mitteilen: *„Nein, Peter, das geht nicht. So etwas geht nicht. Das muß euch mal einer sagen. Es geht nicht, daß ihr einer Frau eure Autos schickt und ganz selbstverständlich damit rechnet, daß sie dann kommt.“* Und sehr energisch fährt sie dann auch fort, ihm ihren Standpunkt darzulegen: *„Ich will nicht, daß jemand über mich bestimmt. Ich hasse eure männliche Selbstverständlichkeit, und ich lasse mich nicht von euch tyrannisieren, auch nicht von angeblich noch so starken Gefühlen.“* Ihre sehr bestimmt vorgetragene Sichtweise dieser Angelegenheit führt dazu, dass Peter diese ohne erkennbare Einwände anerkennt und auch sofort bereit ist, Sybille wieder abreisen zu lassen, als diese darauf besteht. Von diesem raschen und kampflosen Einlenken dann doch sichtlich überrascht, besinnt sich Sybille gerade noch rechtzeitig darauf, doch bleiben zu wollen. Indem sie einlenkt, besiegt sie ihren gekränkten Stolz.

Die ganze Sequenz ist eher als Übergang beziehungsweise als verbindendes Element zwischen der Abschiedsszene von Steffen und jener mit Peter im Auto zu verstehen. Ihre einzige Funktion besteht darin, das Verhältnis zwischen Sybille und Peter als beginnendes Liebesverhältnis zu charakterisieren, zumal andere wichtige Aussagen nicht intendiert sind, das heißt, man erfährt hier noch keine weiteren Umstände, welche die Abreise von Steffen betreffen und auch über die sich an diesem Tag abspielenden politischen Geschehnisse wird keine Auskunft erteilt.

Die Aussage der ersten Episode wird durch das Weglassen dieser Sequenz im fertigen Film nicht verändert. Die Kürzung führt zu keiner Manipulation des Zuschauers, und es werden ihm dadurch auch keine verstehensrelevanten Details vorenthalten. Vielmehr scheint es eine Straffung des Handlungsgeschehens der ersten Geschichte zu sein, für deren Vornahme allerdings keine Gründe zu finden waren.

4.8.3. Episode 2: Komponist Grunelius

4.8.3.1. Zum Inhalt:

An einem herrlich lauen Sommerabend verabschiedet sich der nunmehrige Besitzer des Autos, der Komponist Wolfgang Grunelius, von der Familie Buschenhagen, dem Ehepaar Wolfgang und Elisabeth und deren Tochter Angela, mit denen er eine sehr gute Freundschaft pflegt und deren häufiger, gern gesehener Gast er ist. Für Angela ist Grunelius eine Art Idol, welches sie anbetet und verehrt.



Abb: 7: Familie Buschenhagen
mit dem Komponisten Grunelius in ihrer Mitte

An diesem Abend sind nicht nur – wie sonst immer üblich – Bach und die Modernen das Gesprächsthema, sondern es wird auch die bevorstehende Konzertreise von Grunelius, auf welcher ihn Angela nur zu gerne begleiten möchte, erörtert. Grunelius lehnt ihr Ansinnen mit ihm kommen zu wollen, mit freundlichen, aber doch bestimmten Worten ab, indem er ihr erklärt, dass es sich dabei doch um Arbeit und nicht um eine Vergnügungsreise handle; zudem befürchtet er, dass es dieses Mal sogar eine sehr schwierige und anstrengende Tournee wird, wobei er keinesfalls eine Frau gebrauchen kann. Zum Trost verspricht Grunelius, gemeinsam mit Angela, ihre Mutter Elisabeth vom Bahnhof abzuholen, die sich zur gleichen Zeit, in der auch Grunelius auf Konzertreise ist, bei Verwandten in Bremen aufhält.

Wenige Tage später auf dem Weg zum Bahnhof entdeckt die im Auto wartende Angela zufällig den zu ihren Füßen liegenden Stechkamm ihrer Mutter, welchen sie rasch an sich nimmt, ohne dass dies von Grunelius bemerkt wird. Auf der Weiterfahrt erkundigt sich die bereits die Wahrheit erahnende Angela bei Grunelius, warum er auf dem Rückweg von seiner Konzertreise nicht über Bremen gefahren ist, er hätte

doch ihre Mutter mitbringen können, wo sie doch auch am gleichen Tag zurückkommt, um dann doch festzustellen: „*Das ist dann wohl doch zu weit auseinander.*“ Angelas Verdacht erhärtet sich, als sie auf der Fahrt vom Bahnhof zum Haus der Familie sieht, dass ihre Mutter den kleinen Kamm nicht im Haar trägt und sie auf ihre Frage: „*Mutti, wo ist denn dein kleiner Kamm?*“ eine ausweichende Antwort erhält.



Abb. 8: Angela findet den Stechkamm ihrer Mutter in Grunelius Auto und entdeckt so deren geheime Beziehung

Auch der am nächsten Tag stattfindende Autoausflug mit anschließendem Picknick an einem idyllisch gelegenen See kann die trübe Stimmung von Angela nicht heben; einzig ihr Vater, Wolfgang Buschenhagen, ist unbeschwert, glücklich und für seine Verhältnisse richtig ausgelassen. Als er die niedergeschlagene Stimmung bei den anderen bemerkt, erkundigt er sich zwar nach dem Grund hierfür, doch eine Antwort erhält er vorerst noch nicht, denn seine Frau und Grunelius schweigen bedrückt. Angela versucht wiederholt den verlorenen Kamm ihrer Mutter zur Sprache zu bringen, doch niemand will ihr so recht zuhören. Stattdessen schwärmt Wolfgang Buschenhagen von dieser wundervollen, einfach herrlichen Woche und betont wie sehr er sich schon auf Grunelius' Konzert am Sonntagabend freut. Ohne den bitteren Einwand von Grunelius zur Kenntnis zu nehmen, fährt er in seinem Redefluss fort, diese perfekte Woche zu loben und sie mit der vergangenen zu vergleichen, in der sich eine höchst unangenehme und hässliche Geschichte mit Professor Goldschmidt zutragen hat. Buschenhagen kann gar nicht fassen, dass so etwas passieren kann unter Menschen. Jetzt kommt der wahre Grund für Grunelius gedrückte Stimmung ans Licht: Sein Konzert ist abgesagt und seine Musik selbst verboten.

Nach dieser Eröffnung und der mit ihr einhergehenden, allen schlagartig zu Bewusstsein kommenden Erkenntnis der wahren Umstände und der Folgen dieses

Verbots breitet sich bedrückendes Schweigen aus. Man beschließt die Picknicksachen zusammenzupacken und nahe parkenden zum Wagen zurückzukehren. Auf dem Rückweg, den alle mit versteinerten Mienen absolvieren, blicken sie einander abwechselnd kopfschüttelnd an, denn sie sind fassungslos, erschüttert und sprachlos.



Abb. 9: Aufbruch vom Picknick

Beim Auto angekommen versteckt Angela das „corpus delicti“, den Beweis für die Untreue ihrer Mutter, noch rasch im Auto bevor sie – die ja eigentlich die heimliche Beziehung ihrer Mutter zu Grunelius aufdecken wollte und sich nun zum Schweigen entschlossen hat – hemmungslos zu weinen beginnt: *„Ihr wißt ja nicht ...“* – *„Doch Spatz, wir wissen schon.“*

4.8.3.2. Analyse:

Von diesen Begebenheiten weiß das Auto zu berichten, dass sie sich *„in jenem schönen dritten Sommer meines Lebens“* abspielten und *„es gab Blumen, Lebensfreude, einen Kreis von Menschen und Musik. Viel Musik. – Denn mein damaliger Besitzer war Komponist und ich mußte oft vor Buschenhagens Haus auf ihn warten.“* Mit diesen Worten führt der Wagen die Zuschauer in die Handlung ein, die im großbürgerlichen Milieu des Jahres 1935¹⁷⁰ angesiedelt ist. Im Zentrum der Ereignisse steht der Komponist Wolfgang Grunelius, stellvertretend für all jene künstlerisch Tätigen, egal ob sie nun Literaten, Komponisten, Maler oder Bildhauer

¹⁷⁰ Da die Datierung dieser Episode aus den Angaben des Wagens abgeleitet werden muss, kommt es zu unterschiedlichen zeitlichen Einordnungen; Witte meint, dass es sich um das Jahr 1936 handelt, während auch Fritsche meint, dass die Geschichte bereits 1935 angesiedelt ist. Siehe: Fritsche, S. 33 und vgl. Witte, S. 90.

waren, die von den Nationalsozialisten als entartet gebrandmarkt, verboten und verfolgt wurden. Damit ist auch das Kernthema dieser Episode benannt: Entartete Kunst, dargestellt anhand des musikalischen Schaffens dieser Zeit, und das sich aus dieser Stigmatisierung ergebende Berufsverbot, von welchem nicht nur Juden betroffen waren.

Die unterschiedlichen Positionen in der Musik zu dieser Zeit sind bereits aus den Gesprächen zwischen Buschenhagen und Grunelius, die sich eigentlich immer um Musik drehen, erkennbar:

- | | |
|---------------|---|
| Buschenhagen: | Nein, nein, ihr könnt versuchen, was ihr wollt, ihr Modernen, weiter kommt ihr doch nicht. |
| Grunelius: | Vielleicht haben Sie recht, Buschenhagen. Sicher sogar, aber wir müssen doch versuchen, weiter zu finden. |
| Buschenhagen: | Über Bach hinaus? |
| Grunelius: | Ja, wenn's notwenig ist. Vielleicht nur an ihm vorbei, vielleicht mit ihm, aber jedenfalls in unsere Zeit hinein. |
| Buschenhagen: | In unsere Zeit? – Lohnt sich denn das Grunelius? |
| Grunelius: | Ja! Ja und dreimal ja. Trotzdem Buschenhagen. |
| Elisabeth: | Na? Streitet ihr wieder über eure Götter? Bach? Die Modernen? |

Während Wolfgang Buschenhagen sich als Verteidiger der deutschen Meister und musikalischen Führungsfiguren¹⁷¹, namentlich Bach, generiert, vertritt Grunelius hingegen die Ansicht, dass es darüber hinaus auch noch etwas anderes geben muss, dass eine Weiterentwicklung, auch in der Musik, nicht nur nötig, sondern von größter Bedeutung ist. Aufgrund dieser Unterhaltung wird Grunelius wohl in die Reihe der modernen Komponisten einzuordnen sein, was die Vermutung nahe legt, dass er wahrscheinlich im Gefolge von Arnold Schönberg mit Zwölftonmusik experimentiert.

Bei der Verabschiedung an diesem Abend wird auch noch von der unmittelbar bevorstehenden Tournee von Grunelius gesprochen, die ihm allerdings schon im Vorfeld etwas Kopfzerbrechen bereitet, da er gewisse Bedenken hat: „(...) *der zweite Satz in meinem neuen Konzert – Konzertpublikum kann sich immer so schwer an etwas Neues gewöhnen*“, und zudem plagt ihn auch jetzt bereits die unangenehme

¹⁷¹ Siehe: Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Hrsg. von Albrecht Dümmling und Peter Girth. Düsseldorf 1993, S. 79.

Vorahnung, dass es „*diesmal sogar ein schwerer Kampf werden*“ wird. Das Unbehagen von Grunelius spiegelt die sich abzeichnenden Veränderungen wieder, die sukzessive auch das musikalische Schaffen im Dritten Reich mit Verboten und Verordnungen einengen.

Das Versprechen, gemeinsam mit Angela ihre Mutter Elisabeth vom Bahnhof abzuholen, wird von Grunelius eingehalten, doch anstatt ihre Mutter direkt am Bahnsteig zu begrüßen, wartet Angela, die bereits das verhängnisvolle Geheimnis erahnt, lieber am Wagen auf diese, weshalb Grunelius Elisabeth Buschenhagen alleine in Empfang nimmt. Auf ihrem Weg vom Bahnhofsgebäude zum Wagen sehen sich die beiden, ohne ein Wort zu wechseln, bedeutungsvoll an. Dadurch wird für den Zuschauer das Verhältnis zwischen den beiden, welches durch den Fund des Kammes bereits angedeutet wurde, zu einer Tatsache. Grunelius hat eine Affäre mit Elisabeth, der Frau seines Freundes, er ist zum Ehebrecher geworden, wodurch indirekt ein negatives Urteil über ihn verhängt wird.¹⁷²

Bei dem am nächsten Tag stattfindenden Autoausflug mit anschließendem Picknick an einem idyllisch gelegenen See vermag sich einzig Wolfgang Buschenhagen zu freuen: „*Mir ist so in Dur...*“, während seine Frau Elisabeth, Angela und Grunelius schweigen und vor sich hin starren. „*Was ist den los? Ihr seid ja alle so in Moll. Ist irgendetwas passiert, was ich nicht wissen soll?*“, unkt er etwas später. Interessant ist hier auch die aus der Musik entlehnte Wortwahl Buschenhagens: Er verwendet den Begriff „Dur“ für seine Heiterkeit und „Moll“ für die gedämpfte, gedrückte Stimmung seiner Begleiter, was wiederum einen deutlichen Hinweis auf das zentrale historische Thema dieser Episode darstellt und gleichzeitig als Bindeglied zur in Kürze erfolgenden Eröffnung von Grunelius fungiert.

Freudig erregt erzählt Buschenhagen von dieser schönen Woche „*(...) und Sonnabend, last not least, Ihr Konzert.*“, dabei überhört er Grunelius Einwurf, „*Nicht einmal „last“*“, zur Gänze und setzt unbekümmert seinen Redefluss fort:

Buschenhagen: Schön, dass es auch solche Wochen gibt. Die vorige Woche, na – die Geschichte mit Professor Goldschmidt, daß so was geschehen kann unter Menschen.

Grunelius: Es wird noch mehr geschehen, Buschenhagen. Mein Konzert wird nicht stattfinden. Ich hab's in Hannover schon geahnt. Die Düsseldorfer Beschlüsse wirken sich aus. Bin verboten!

¹⁷² Siehe: Greffrath, S. 163.

Elisabeth: Sie dürfen nicht mehr spielen?

Grunelius: Spielen vielleicht noch, aber nicht mehr komponieren. Ich bin ausgeschlossen, nicht mehr tragbar. Erst Hindemith und jetzt wir alle. – Meine Noten werden verbrannt; entartet nennt man das, was ich mache. Ich bin entartet.

Elisabeth: Um Gottes willen, Wolfgang.

Buschenhagen: Das ist doch nicht möglich, Grunelius?

Grunelius: Alles was man geschafft hat, weil man nicht anders konnte als suchen und finden, was man geliebt hat mehr als sich selber, daß darf nicht mehr sein, ist einfach nicht mehr. – Und darum bin ich heute so. – Ihr schöner Tag – das ganze schöne Land, – es ist wie ein Hohn. – Lassen Sie uns von etwas Schönerem reden. – Wollen wir gehen?

Die Erwähnung des Vorfalls mit Professor Goldschmidt, der in weiterer Folge nicht weiter ausgeführt wird, fungiert anscheinend nur als Auslöser für das nachfolgende Bekenntnis von Grunelius. Daher ist es auch nicht möglich, konkrete Schlüsse aus dieser Bemerkung von Wolfgang Buschenhagen zu ziehen. Höchst wahrscheinlich handelt es sich bei Professor Goldschmidt um einen Kollegen, mit welchem Buschenhagen im Museum, somit im öffentlichen Dienst gearbeitet hat und der von den Nationalsozialisten gezwungen wurde, seinen Dienst aufgrund seiner jüdischen Abstammung zu quittieren. Da diese Episode der „Entarteten Musik“ gewidmet ist, soll in diesem Zusammenhang auch an einen jungen viel versprechenden Komponisten namens Berthold Goldschmidt erinnert werden, der unter den Nazis gezwungen wurde, Deutschland zu verlassen. Allerdings ist es sehr unwahrscheinlich, dass dieser gemeint sein könnte, da sicherlich nur wirkliche Musikkenner bei der Erwähnung des Namens „Goldschmidt“ eine Assoziation zu seiner Person herstellen. Mit Sicherheit lässt sich somit nur sagen, dass es sich bei „Goldschmidt“ um einen Juden handeln muss, der die Repressalien der Nationalsozialisten zu spüren bekommen hatte.

Bei der anschließenden Eröffnung von Grunelius, dass er als „entartet“ ausgeschlossen wurde, wird sein Gesicht in Großaufnahme gezeigt; die Betroffenheit und die persönliche Katastrophe, die das Berufsverbot für ihn bedeuten, sind seinen Zügen nur zu deutlich abzulesen.¹⁷³ Es ist ganz offensichtlich, dass hier durch das politische Diktat, durch den Ausschluss aus der Reichsmusikkammer, das Lebenswerk eines Menschen zerstört wird. Mit der Gründung der Reichsmusik-

¹⁷³ Siehe: Fritsche, S. 43.

kammer gingen eine Reihe organisatorischer Maßnahmen einher, von denen eine „die Ausmerzung des Judentums als deutsche Kulturträger und -verbreiter“¹⁷⁴ war.

Von Grunelius direkt angesprochen wird „Hindemith“, womit er auf einen der bedeutendsten, aber auch umstrittensten Komponisten der modernen Musik zu jener Zeit in Deutschland hinweist, nämlich auf Paul Hindemith.¹⁷⁵ Anhand seiner Person kann sehr schön belegt werden, wie sich die musikpolitische Wandlung zwischen 1933 und 1938 vollzogen hat: Zuerst noch von Goebbels gefördert, kommt es 1934 zu einem öffentlichen Eklat als die Aufführung seiner Oper „Mathis der Maler“ sowie die Uraufführung der hieraus stammenden Mathis-Symphonie in Deutschland verboten wurden. Die folgende Debatte ist weniger gegen sein Werk als gegen seine Persönlichkeit gerichtet:

*„Bei der Ablehnung des Komponisten Paul Hindemith durch die NS-Kulturgemeinde steht der Wert oder Unwert seines derzeitigen musikalischen Schaffens gar nicht zur Diskussion. Der Nationalsozialismus stellt vor die Bewertung des Werkes die Wertung der schaffenden Persönlichkeit.“*¹⁷⁶

Den Höhepunkt erreichten die Auseinandersetzungen um die Person von Paul Hindemith als in der Ausstellung „Entartete Musik“, welche in Anlehnung an die Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ von 1937 konzipiert war, unter anderem auch Partituren und Schriften von Hindemith neben denen von Schönberg¹⁷⁷ ausgestellt wurden; auch konnten interessierte Besucher Auszüge aus den verschiedensten Werke von Hindemith, Schönberg, Weill und Toch in eigens dafür konzipierten Boxen anhören.¹⁷⁸

Durch diese in der damaligen Öffentlichkeit massiv ausgetragenen Diskussionen um die sogenannten Modernen ist es wiederum für die zeitgenössischen Betrachter des Filmes „IN JENEN TAGEN“ vollkommen ausreichend gewesen, Grunelius den Namen Hindemith zitieren zu lassen, da seine Nennung genügte, um bei ihnen eine Art „Déjà-vu“-Erlebnis hervorzurufen. Der zusätzlichen Erläuterung, dass diese Art

¹⁷⁴ Wulf, Joseph: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh 1963, S. 111.

¹⁷⁵ Paul Hindemith ist die einzige historische Persönlichkeit, die als „Zeitzeuge“ im Film namentliche Erwähnung findet.

¹⁷⁶ Entartete Musik, S. 201.

¹⁷⁷ Unter den Komponisten moderner Musik, die von den Nationalsozialisten politisch verfolgt wurden, befanden sich einerseits jüdische Künstler wie beispielsweise Arnold Schönberg, Kurt Weill und Hanns Eisler, aber andererseits auch arische Komponisten wie etwa Paul Hindemith und Igor Strawinsky.

¹⁷⁸ Siehe: Entartete Musik, S. 200-207.

von Musik von den Nationalsozialisten als „entartet“ eingestuft wurde, bedarf es eigentlich gar nicht mehr, denn die Folgen sind ohnehin bekannt.

Einzig die Einordnung der von Grunelius erwähnten „Düsseldorfer Beschlüsse“ gestaltet sich schwierig, denn sollten damit die Düsseldorfer Reichsmusiktage gemeint sein, so fanden diese erst im Jahre 1938 zum ersten Mal statt, während hingegen diese Episode bereits mit 1935 zu datieren ist. Allerdings kam es in diesem Jahr zu einem Verbot des „Niggerjazz“ für den gesamten Deutschen Rundfunk, welches vom Reichssendeleiter Eugen Hadamovsky erlassen wurde: Man war der Meinung, dass das Judentum den Jazz zu einer neuen Kunstform erheben wollte, während hingegen Hindemith *„noch unter jüdischem Einfluß in verschiedenen Tonsätzen nur das Groteske des Jazz nützte“*.¹⁷⁹

Für Grunelius ist der schöne Tag, *„das ganze schöne Land, es ist wie ein Hohn“* und auch für seine Begleiter wird nun der von Grunelius bereits zu Beginn des Picknicks eingestandene *„Abschiedsschmerz“* spürbar. Ob er sich damit nur auf den ihm diktierten Abschied von seiner beruflichen, künstlerischen Tätigkeit bezieht oder ob darin auch intendiert ist, dass der Komponist das Land verlassen will, geht aus den Umständen nicht hervor.

Der kurze Fußmarsch zurück zum Auto wird schweigend absolviert, doch die getauschten Blicke üben eine ganz besondere Wirkung aus: Der Schwenk der Kamera von einem zum anderen schafft eine besonders intime Verbindung zwischen den Protagonisten, wodurch auch ohne Worte deutlich wird, wie intensiv die äußeren Geschehnisse das Leben dieser vier Akteure beeinflussen und sie einander näher bringen. Die Affäre von Elisabeth Buschenhagen mit Grunelius steht nicht mehr zwischen Mutter und Tochter.¹⁸⁰ Angela beschließt unter heißen Tränen für immer darüber zu schweigen.

¹⁷⁹ Wulf, S. 348.

¹⁸⁰ Siehe: Fritsche, S. 47.

4.8.4. Episode 3: Das Ehepaar Bienert

4.8.4.1. Zum Inhalt:

Der mit einer Jüdin verheiratete Wilhelm Bienert ist der Inhaber eines Geschäftes für Bilderrahmen, welches er allerdings aus wirtschaftlichen Überlegungen – um dem Bankrott zu entgehen – vor einiger Zeit auf seine Frau Sally überschrieben hat.



Abb. 10: Das Ehepaar Bienert beim Beladen des Autos

Diesen Umstand, ebenso wie die Tatsache, dass das benachbarte Geschäft der Brinckmanns bereits die weißen Buchstaben, die man schon von Weitem sehen kann, angebracht hat, diskutieren die Eheleute, während sie ihr Auto mit allerlei Hausrat beladen.

Vor ihrem Schrebergartenhäuschen am Land angekommen, eröffnet Frau Bienert ihrem über den ganzen mitgebrachten und nun abzuladenden Kram verärgerten Mann, dass diese Fahrt noch an diesem Tag nötig war, da sie bereits morgen kein Auto mehr haben werden. Diesen Umstand will jedoch Wilhelm Bienert weder verstehen noch will er ihn akzeptieren. Daraufhin befestigt sie den diesbezüglichen amtlichen Bescheid kurz entschlossen an die Hutklammer, dort wo sonst immer der Hut ihres Mannes seinen Platz findet.

Spät am Abend kommt es schließlich im Garten vor dem Häuschen zu einem weiteren Gespräch zwischen den Eheleuten, in dessen Verlauf Wilhelm Bienert langsam anfängt, das Verhalten seiner Frau zu begreifen, indem sie ihm eröffnet, dass sie nicht mehr mit ihm zurück in die Stadt fahren wird, sondern fürs erste lieber hier draußen bleiben will. Er hingegen soll drinnen beim Geschäft bleiben. Sie bietet ihm die Scheidung an, um ihm so alle weiteren Unannehmlichkeiten, wie das Anbringen des vorgeschriebenen weißen Schriftzugs auf den Auslagenscheiben, zu

ersparen. Obwohl Wilhelm von seiner Frau die Vorteile dieser Lösung vor Augen geführt bekommt, anerkennt er ihre Argumente nur zum Schein, denn trotz aller Kontroversen und Diskussionen zwischen den beiden, steht er zu seiner Frau und den bald 32 Ehejahren, die sie bereits gemeinsam erlebt haben, was er ihr durch eine sehr innige Umarmung auch zeigt.



Abb.11: Wilhelm bekennt sich zu seiner Sally

Noch in der gleichen Nacht fahren die beiden übergelukkig in die Stadt zurück, doch bei ihrer Ankunft herrscht Chaos in den Straßen. Uniformierte laufen schreiend, plündernd und die Schaufenster von Geschäften einwerfend durch die Straßen. Übertönt wird der Tumult von der monotonen Stimme einer Alarmanlage, die immer wieder einen Einbruch und Diebstahl meldet. Kurz darauf ertönt ein Ruf, der den anderen verkündet, dass hier an der Ecke noch zwei heile Scheiben sind, die dann auch sofort mit Steinen eingeworfen werden; es waren jene der „*Brinckmanns*“, wie Wilhelm Bienert feststellen muss. In diesem Moment beginnt bei ihm ein langsames Dämmern, ein Erkennen und Begreifen um die wirklichen Ausmaße der Vorgänge und Verordnungen gegen die jüdische Bevölkerung bei ihm einzusetzen.

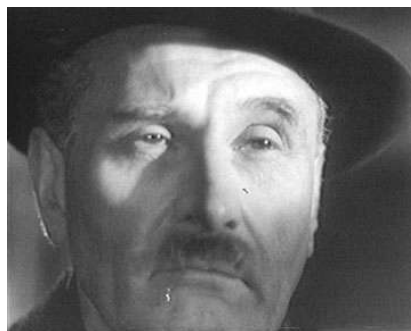


Abb. 12: Wilhelm erkennt das Ausmaß der Verordnungen gegen Juden

Ungläubig starrt er seine eigenen Auslagenscheiben an. Er bückt sich und hebt einen zu seinen Füßen liegenden Pflasterstein auf, holt aus und schleudert ihn mit voller Wucht hinein. Sein weißer Schriftzug „*Rahmenkunst Bienert*“ bricht mitten entzwei. Am nächsten Morgen hat sich eine kleinere Menschenansammlung vor dem Schrebergartenhäuschen des Ehepaares auf dem Land gebildet, darunter auch ein Schutzmann, der sich über die Umstände ein Bild zu machen versucht und hiezu den Briefträger und die Umstehenden eingehend befragt.



Abb. 13: Menschenmenge vor dem Schrebergartenhäuschen des Ehepaares Bienert am Morgen danach

Der Familienname des Paares, der Vorname von Herrn Bienert als auch seine berufliche Tätigkeit kann rasch erhoben werden, doch den Vornamen der Frau und ihren Mädchennamen scheint niemand zu kennen, bis eine unbekannte weibliche Stimme aus der Menge plötzlich ihren Namen ruft, womit für den Schutzmann alles weitere gesagt und alle Umstände geklärt sind.

4.8.4.2. Analyse:

Das Automobil befindet sich nun im Besitz eines älteren Ehepaares, den der Mittelschicht zugehörigen Geschäftsleuten Bienert, aus der Mittelschicht, die es in dieser Episode durch eine Nacht des Grauens und Schreckens chauffieren muss: Es ist die Nacht von 09. auf 10. November 1938, in welcher der von den Nationalsozialisten angeheizte Antisemitismus seinen ersten Höhepunkt in der Zerstörung und Plünderung von jüdischen Geschäften und Synagogen gefunden hat. Damit ist auch bereits der thematische Schwerpunkt dieser Geschichte benannt: die

beginnende Judenverfolgung und die Ausschreitungen während der sogenannten Reichskristallnacht.

Sehr bestimmt kommandiert Frau Bienert ihren Ehemann Wilhelm beim Bepacken des Wagens mit Hausrat herum, denn er schafft es einfach nicht, die Sachen mit einem Strick ihren Wünschen gemäß am Wagen festzumachen. Bereits hier wird klar, dass sie es ist, die den Ton in ihrer Beziehung angibt, die ihren Mann regelrecht bevormundet, da dieser ein ruhiger und passiver Mensch ist. Sie ist es auch, die während des Beladens des Fahrzeugs mit den benötigten Utensilien, ihren Mann auf die neu eingeführte Kennzeichnungspflicht der Geschäfte anspricht und ihn diesbezüglich zur Rede stellt:

Frau Bienert: Wann willst du sie denn dranmachen?

Wilhelm: Was?

Frau Bienert: Die weißen Buchstaben – an die Scheibe.

Wilhelm: An unser Geschäft? Wie komm' ich denn dazu? Meine weißen Buchstaben genügen mir. Wir heißen Rahmenkunst Bienert. Alles andere geht keinen was an.

Frau Bienert: Steck deinen Kopf nicht in den Sand, Wilhelm. Die auf der Fachgruppe wissen genau, dass das Geschäft auf mich überschrieben ist.

Wilhelm: Na also, dann wissen sie auch, daß alles nur eine Formalität war.

Frau Bienert: Formalität oder nicht, es ist nun einmal so.

Wilhelm: Jawohl! Und warum? – Weil wir nicht mehr konnten! Jetzt können wir aber wieder! – Wäre ja noch schöner, weiße Buchstaben! Warum drängelst du denn so, grade du! Wer ist schließlich schuld, daß es so ist. Immer haste gedrängelt. Wer wollte denn partout 4 Schaufenster auf der Hauptstraße wie Brinckmanns und die Abteilung für Galanteriewaren? Was ist daraus geworden? Offenbarungseid! Immer haste gedrängelt, dein ganzes Leben lang. In Görlitz fängt das schon an. Sind denn die so schön, die weißen Buchstaben bei Brinckmanns? – Na also, dann drängel auch nicht.

Aus diesem Streitgespräch wird erkennbar, dass es sich hier um eine „Mischehe“ handeln muss; Frau Bienert ist Jüdin und ihr Mann Wilhelm Arier. Da aber das gemeinsam betriebene Geschäft „Rahmenkunst Bienert“ aufgrund finanzieller Probleme von Wilhelm auf seine Frau überschrieben werden musste, ist dieses nun auf ihren Namen registriert, und daher sind sie, wie alle anderen jüdischen Läden auch, verpflichtet, weiße Buchstaben an den Auslagenscheiben anzubringen. Wilhelm Bienert will aber nichts davon wissen, denn er ist der Meinung, dass die

Firmenbezeichnung vollkommen ausreichend ist, denn „*alles andere geht keinen was an.*“ Im Zusammenhang mit dieser Kennzeichnung ist interessant, dass immer nur von „weißen Buchstaben“ gesprochen wird, aber nie ein Terminus wie „Jüdische Geschäfte“ oder Ähnliches fällt.¹⁸¹

Im Verlauf ihres Gesprächs wirft er seiner Frau unter anderem auch vor, dass sie ständig „*drängle*“, womit Wilhelm ihren übertriebenen Ansprüche, ihre stetige Strebsamkeit und ihre Gewinnsucht anprangert, denn nur diese Eigenschaften hätten sie beide in diese Lage gebracht, in der sie sich jetzt befinden. Damit werden indirekt jene Persönlichkeitsmerkmale angesprochen, die die nationalsozialistische Ideologie dem jüdischen Volk als „angeborene Wesensmerkmale“ unterstellt. Diese führten wiederum zur Entfremdung der Ehegatten, von denen jeder schon lange seinen eigenen Weg geht oder auch das schon nicht einmal mehr.¹⁸²

Bei ihrem Schrebergartenhäuschen auf dem Land, wohin sie die Haushaltsutensilien gebracht haben, angelangt, erfährt Wilhelm Bienert den Grund für den Transport.

Frau Bienert: Morgen, Wilhelm, haben wir den Wagen nicht mehr.

Wilhelm: Wieso?

Frau Bienert: Wir dürfen nicht mehr Auto fahren.

Wilhelm: Wieso darf ich nicht mehr Auto fahren?

Frau Bienert: Du schon, Wilhelm, aber – versteh mich doch einmal! Wir nicht, wir. Mir gehört ja schließlich auch das Auto. Hier ist der Bescheid.

Wilhelm: Schmeiß' ihn ins Feuer von mir aus!

Auch diesen erneuten Hinweis seiner Frau auf die gegen die jüdische Bevölkerung erlassenen Verordnungen und den damit einhergehenden, sich beständig ändernden Lebensumständen ignoriert Wilhelm Bienert schlichtweg, denn für ihn persönlich hat sich bis jetzt noch nichts Wesentliches geändert. Sein in dieser Situation gezeigtes Verhalten spiegelt wohl die Einstellung von vielen wieder, die zwar von den Erlässen gegen Juden Kenntnis erlangten, doch deren Auswirkungen nicht wahrhaben wollten. Seine Ignoranz der amtlichen Anordnung des Fahrverbots gegenüber veranlasst seine Gattin nun, diesen Bescheid an der Hutklammer am Armaturenbrett im Wagen festzumachen.

¹⁸¹ Siehe: Fritsche, S. 48.

¹⁸² Siehe: Greffrath, S. 163.

Als ihm seine Frau am Abend eröffnet, dass sie nicht mit ihm in die Stadt zurückfahren wird, sondern *„erst mal hier draußen bleiben“* möchte, beginnt Wilhelm die Beweggründe seiner Frau zu erraten, denn im Gegensatz zu ihm hat sie die Zeichen der Zeit erkannt und versteht diese auch richtig zu deuten: *„Sie sind doch hinter uns her. Und es fängt erst an.“* An dieser Stelle werden die Handlanger des nationalsozialistischen Systems, die unter der jüdischen Bevölkerung Angst und Schrecken verbreiteten, anonymisiert angesprochen; sie erhalten kein Gesicht und werden dadurch auch als Person nicht greifbar.¹⁸³

Auch die Andeutung, dass es erst anfängt, weist darauf hin, dass die obligatorisch vorzunehmende Registrierung jüdischer Gewerbetreibender, das Fahrverbot und die Kennzeichnung jüdischer Geschäfte mit dem in weißen Lettern gehaltenen Schriftzug „Jude“ wirklich nur die ersten spürbaren Auswirkungen der „Nürnberger Gesetze“, welche bereits am 15. September 1935 auf dem „Reichsparteitag der Freiheit“ verkündet worden waren, darstellten. Durch eine Vielzahl weiterer Gesetze und Verordnungen wurde in der Folgezeit die Stellung der Juden im Reich sukzessive immer stärker eingeschränkt.¹⁸⁴ Auch im Film wird ein indirekter Fingerzeig auf die privaten und öffentlichen Repressalien gegenüber der jüdischen Bevölkerung eingeflochten, indem Frau Bienert ihrem Mann erklärt, dass da dann keiner mehr ist, *„der dir was sagen kann, die nicht – und auch ich nicht, Wilhelm.“*

Sie versucht die von ihr vorgeschlagene Trennung, *„das klingt ja beinahe – wie Scheidung, Wilhelm. Und ich meine es auch so“* herunterzuspielen, indem sie ihn darauf hinweist, dass jeder schon lange seine eigenen Wege geht, ja sogar die auch schon nicht mehr und vor allem betont sie: *„Du brauchst auch keine weißen Buchstaben rauszuhängen und dich nicht zu schämen. Das tätst du doch. Nicht wahr, Wilhelm?“* Aber statt sich wie üblich den Wünschen seiner Frau unterzuordnen, erklärt er ihr entschlossen: *„Schämen würde ich mich auch – und ich müsste mich ja schämen – nämlich, wenn es so wäre, Sally. Und du dich auch.“* Während der Unterredung sind die Gesichter der beiden abwechselnd in Großaufnahme zu sehen, ebenso wie die innige Umarmung am Ende, die verdeutlichen, wie die anfangs

¹⁸³ Siehe: Fritsche, S. 38.

¹⁸⁴ Besondere Erwähnung sollten hier noch zwei Maßnahmen finden: Männer wurden verpflichtet „Israel“ als zusätzlichen Vornamen zu führen, während Frauen den Namen „Sarah“ annehmen mussten. Und ab 1. September 1941 musste jeder Jude ab dem sechsten Lebensjahr einen aus gelbem Stoff gefertigten Davidstern (Judenstern) sichtbar auf der Kleidung tragen. Siehe: Gamm, Hans-Jochen: Das Judentum. Frankfurt 1998, S. 99.

sichtbare Entfremdung der Ehepartner schwindet und sich wieder Vertrautheit und emotionale Verbundenheit einstellt.¹⁸⁵

In die Stadt zurückgekehrt, werden sie zu Zeugen der Ausschreitungen gegen die jüdische Bevölkerung, welche in der Nacht von 09. auf 10. November 1938 stattgefunden haben und als „Reichskristallnacht“ oder „Reichsprogromnacht“ in die Geschichte eingegangen sind.¹⁸⁶ Im Film selbst sieht man wiederum nur die Silhouetten der Menschen herumlaufen, hört das Klirren der eingeworfenen Scheiben und verschiedentlich Rufe, die aber zumeist durch das vorherrschende Stimmengewirr übertönt werden. Einzig die monotone Stimme einer Alarmanlage dringt durch und ruft immer wieder: „*Hilfe, Diebe, Überfall*“. In diesem Moment werden die blechernen Laute der Maschine zur einzigen Stimme der jüdischen Bevölkerung, welche ununterbrochen auf die sich ereignenden Ungerechtigkeiten hinweist, doch keiner will sie wahrnehmen, und so verhallen diese Hilferufe ungehört. Eine weitere Assoziation, welche zwar etwas weit hergeholt sein mag, drängt sich hier zusätzlich auf: Die Nationalsozialisten als Diebe, die sich am jüdischen Eigentum, vorzugsweise an diversen Kunstschatzen, bereichern.

Die anfängliche Verwunderung über die Vorgänge weicht dem Entsetzen, als Wilhelm Bienert feststellen muss, dass nur die Scheiben der Geschäfte „*mit den weißen Buchstaben*“ eingeschlagen und auch nur diese geplündert werden. Weiters stellt er fest, dass die Übeltäter nicht aus der Gegend stammen, sondern dass es sich bei ihnen um Uniformierte handelt, die mit Lastwagen gekommen sind und sie auch von der Polizei unterstützt werden, was somit den historischen Begebenheiten dieser Nacht entspricht.

Als dann unmittelbar neben ihm ein Hitler-Junge die Auslagen von „*Brinckmanns*“ zertrümmert, beginnt bei Wilhelm Bienert ein Erkenntnisprozess, während dem sein Gesicht in Großaufnahme zu sehen ist, einzusetzen. Er fängt an zu begreifen, welche Auswirkungen die Nürnberger Rassengesetze wirklich haben werden und ihm wird jetzt ebenfalls klar, in welchem Ausmaß seine Existenz wirklich bedroht ist.

„Mit den Terroraktionen vom 9. November 1938 war eine neue Etappe in der gewaltsamen Verwirklichung des antisemitischen Programms der NSDAP auf dem Weg zur ‚Endlösung‘ der Juden erreicht.“¹⁸⁷

¹⁸⁵ Siehe: Fritsche, S. 43.

¹⁸⁶ Siehe: Koch, Hans-Jörg: Der 9. November 1938 in der deutschen Geschichte. 2. Aufl., Freiburg 2000, S. 97-107.

¹⁸⁷ Ebd., S. 112.

Er starrt in die noch heile Scheibe seines bis dato arisch firmierten Geschäftes, dann bückt er sich langsam, hebt einen zu seinen Füßen liegenden Pflasterstein auf, holt aus und schleudert diesen mit voller Wucht in das eigene Schaufenster.

Am nächsten Morgen weist eine kleinere Menschenmenge vor dem Gartenhäuschen des Ehepaares auf dem Land darauf hin, dass etwas vorgefallen sein muss. Eine Nachbarin meint zur anderen: „*Ich hab doch gleich zu meinem Mann gesagt, wonach riecht denn das so?*“ Als dann der herbeigerufene Wachmann die Daten des Paares aufnimmt, wird klar, dass die beiden freiwillig aus dem Leben geschieden sind; doch der Grund hiefür wird erst bekannt, als der Schutzmann nach dem Vornamen und Mädchenname von Frau Bienert fragt. Nach anfänglichem Schweigen ertönt plötzlich eine Frauenstimme: „*Sally hieß sie.*“¹⁸⁸ Die Ruferin bleibt unentdeckt in der Menge, obwohl sich alle nach ihr umsehen. Genauso unbekannt war der Vorname von Frau Bienert während des gesamten Handlungsablaufes geblieben, denn die einzigen beiden Male, an denen sie von ihrem Mann Wilhelm mit Vornamen angesprochen wurde, waren während ihres Gespräches über eine mögliche Trennung, was dem Zuschauer aber kaum auffällt. So wirkt der Ausruf des Namens auch wie ein Peitschenhieb der Erkenntnis.

Ob der Selbstmord durch Gas eine Andeutung auf die Vernichtung der Juden in den Gaskammer der Konzentrationslager ist, wird von Fritsche zwar in Frage gestellt,¹⁸⁹ aber dennoch ist nicht zu leugnen, dass sich dem über die historischen Geschehnisse informierten Zuschauer eine solche Assoziation unweigerlich aufdrängt; auch wenn diese Wirkung nicht bewusst beabsichtigt gewesen sein sollte, so weist sie dennoch darauf hin, welches unmenschliche Schicksal die europäischen Juden noch in jenen Tagen erwartete.

¹⁸⁸ Siehe: Fritsche, S. 48f.

¹⁸⁹ Siehe: Ebd., S. 49, FN 171.

4.8.5. Episode 4: Dorothea und ihre Schwester Ruth

4.8.5.1. Zum Inhalt:

In rasantem Tempo fährt Dorothea Wieland durch die Straßen, vorbei an einem den Verkehr regelnden Polizisten, bis sie schlussendlich vor der Arbeitsstelle ihrer Schwester Ruth anhält und diese aus der Buchhandlung zu sich in den Wagen holt. Außer sich vor Sorge erzählt Dorothea dieser dann, dass ihr Mann Jochen seit vorgestern, nachdem er in Begleitung von zwei Herren die Agentur verlassen hatte, verschwunden ist, und er seither auch von niemandem mehr gesehen worden war.



Abb. 14: Ruth und Dorothea im Wagen

Während des Gespräches zwischen den Schwestern wird ein Polizist auf den am Straßenrand geparkten Wagen aufmerksam; er klopft an das Wagenfenster auf der Beifahrerseite, welches sodann heruntergekurbelt wird und verlangt die Wagenpapiere zu sehen. Nachdem er diese kontrolliert und festgestellt hat, dass nicht Frau, sondern Herr Wieland der Eigentümer des Wagens ist, fordert er die beiden Damen auf, nicht einfach nur so in der Gegend herum zu fahren, sondern das Fahrzeug umgehend in die Garage zurückzustellen, denn schließlich herrsche Krieg.

Daraufhin fahren Dorothea und Ruth, vorerst ohne konkretes Ziel, ein Stück die Straße hinunter, aber ihr Gespräch dreht sich weiter um Jochens unerklärliche Abwesenheit. Ruth erkundigt sich, ob Dorothea schon auf der Polizei war, ob man weiß, wer die Herren waren und ob vielleicht nicht etwas Politisches der Grund für Jochens Verschwinden gewesen sein könnte. Dorothea, die diese Frage sehr merkwürdig findet, da Jochen doch nie etwas sagt, gesteht nun ein, dass sie auch bereits von Dr. Ansbach, einem Vertrauten ihres Mannes, danach gefragt worden war. Nachdem sie von Ruth darauf hingewiesen wird, dass man in einem solchen

Fall alle Möglichkeiten in Betracht ziehen muss, entschließt sich Dorothea letztendlich dann doch dazu, sich auch noch bei der Gestapo nach dem Verbleib ihres Mannes zu erkundigen. Doch auch hier erfährt Dorothea nichts über Jochens Aufenthaltsort, denn laut der ihr erteilten Auskunft liegt nichts gegen ihn vor.



Abb. 15: Dorothea auf dem Rückweg von der Gestapo

Nun endlich bricht Ruth ihr Schweigen; sie gesteht ihrer Schwester Jochens wahre Tätigkeit als oppositioneller Journalist, dass er mit Leuten in Stockholm und in der Schweiz in Verbindung stand, dass er im Herbst nach Zürich wollte und dass dies wahrscheinlich alles herausgekommen ist. Ruth weiß deswegen so gut Bescheid, weil sie beide zusammen für die Freiheit gearbeitet haben und sie mit ihm gehen wollte. Für die völlig ahnungslose Dorothea bricht bei diesem Geständnis eine Welt zusammen und als sie dann auch noch von Jochens Verhältnis mit ihrer Schwester erfahren muss, kann sie nur noch sehr mühsam ihre über sie hereinbrechenden Gefühle beherrschen. Dennoch schafft sie es irgendwie, an sich zu halten und ihre Schwester noch zur Buchhandlung zurückzubringen.

Wie von Sinnen rast Dorothea erneut ziellos durch die Straßen. Ihre Gedanken kreisen um ein Gespräch zwischen ihr und Jochen, in welchem er ihr, vor ihrer Abreise nach Venedig, seine Liebe versichert hat. An einer Ausfallstraße am Rande der Stadt hält sie schließlich an, um sich bei Ruth telefonisch zu erkundigen, wann deren Verhältnis eigentlich begonnen hat. Als Dorothea aus der Telefonzelle tritt, steht Dr. Ansbach vor ihr, der ihr schon die ganze Zeit über in seinem Wagen gefolgt war. Er hat Nachricht von Jochen, doch leider keine gute. Dorothea ist verzweifelt, als sie erfahren muss, dass Jochen nicht mehr am Leben ist und entsetzt über die Umstände seines Hinscheidens. Ansbach, der die Gefährlichkeit der Situation richtig einschätzt, versucht nun seinerseits die völlig verzagte Dorothea zu beruhigen und sie davon zu überzeugen, dass sie nun so rasch wie möglich fort muss, solange der

vorbereitete Weg noch offen ist. Andernfalls würde man auch sie aufsuchen, zumal aus den abgefangenen Briefen eindeutig hervorgeht, dass er in Begleitung einer Dame kommen würde, und obwohl er darin deren Namen nicht ausdrücklich genannt hat, sei doch leicht feststellbar, wer diese Frau ist.



Abb. 16: Ansbach und Dorothea

Im Anschluss an dieses Gespräch mit Ansbach geht Dorothea nachdenklich und zögernd abermals zur Telefonzelle; sie ruft erneut ihre Schwester Ruth an und überredet diese, mit Hilfe einer Notlüge sich, sofort ins Ausland abzusetzen.

Zurück am Wagen wird Dorothea von einem Soldaten angesprochen; es handelt sich um Peter Keyser, dem ersten Autobesitzer, der freudestrahlend seinen Wagen anhand der eingravierten Zahl in der Windschutzscheibe wiedererkannt hat, auf welche er die gedanklich völlig abwesende Dorothea hinweist und betont, dass diese vom glücklichsten Tag in seinem Leben herrührt.



Abb. 17: Abholdung Dorotheas durch die Gestapo

Am nächsten Morgen wird Dorothea von zwei Männern abgeholt.

4.8.5.2. Analyse:

Am Steuer des Wagens sitzt nun Dorothea Wieland, eine elegante und gepflegte Erscheinung, die in stark überhöhtem Tempo, auf der Suche nach ihrem seit zwei Tagen abgängigen Mann Jochen, die Straßen entlang rast. Die sehr flotte Autofahrt und das Schneiden der Kurven deuten bereits die extreme Gemütsaufregung an, in welcher sich Dorothea befindet, denn sie kann sich sein plötzliches Verschwinden einfach nicht erklären. In ihrer Verzweiflung und Ratlosigkeit wendet sie sich an ihre Schwester Ruth, um sich mit dieser zu besprechen: *„Nachmittags war er noch in der Agentur, dann hatte er Besuch von ein paar Herren und ist mit ihnen weggefahren, sagt der Pförtner. Seitdem weiß niemand etwas von ihm.“* Bereits hier wird das Thema dieser Geschichte angedeutet, welches im Laufe der Handlung immer mehr konkretisiert wird bis es schlussendlich zur Gewissheit ist: Politischer Widerstand, Denunziation und die Konsequenzen.

Auch die Anhaltspunkte für die zeitliche Einordnung dieser vierten Episode müssen erst nach und nach aus dem Gesamtkontext der Handlung erschlossen werden. Der erste Hinweis für eine Datierung findet sich in der Aussage des Wachmannes, der Ruth und Dorothea bei ihrer Unterredung im Wagen stört und nach Durchsicht der Wagenpapiere die beiden auffordert, das Fahrzeug umgehend wieder in die Garage zu stellen, denn *„Sie wissen wohl nicht, dass Krieg ist.“* Damit steht fest, dass der Polenfeldzug, welcher am 01.09.1939 ohne vorherige Kriegserklärung stattfand, bereits begonnen haben musste. Diese Annahme kann durch zwei weitere, miteinander zu verknüpfende Indizien untermauert werden: Einerseits durch die im Hufeisen befindliche Fotografie von Dorothea, welche diese ihrem Mann vor ihrer Abreise nach Venedig geschenkt hatte und auf deren Rückseite das Datum „August 1938“ vermerkt ist sowie andererseits durch das erste Telefonat zwischen den Schwestern, in dem Dorothea wissen will, wann das Verhältnis ihrer Schwester mit ihrem Ehemann begonnen hat. *„War es schon im vorigen Sommer als ich von Venedig zurückkam?“¹⁹⁰*

Nach der Unterbrechung des Gespräches durch die Kontrolle der Fahrzeugpapiere beginnt eine sichtlich nervöser werdende Ruth ihre völlig unwissende und nichts ahnende Schwester erneut nach den konkreten Umständen des Verschwindens ihres Mannes auszufragen; ihre Vorahnungen und Befürchtungen, was den Verbleib

¹⁹⁰ Siehe: Fritsche, S. 34, FN 77 und Witte, S. 91.

von Jochen betrifft, spiegeln sich sehr deutlich in den von ihr gestellten Fragen wieder und auch die Tatsache, dass sie ihre Schwester indirekt überredet, auch noch bei „*dieser Stelle*“ nachzufragen, deutet bereits an, dass sie im Gegensatz zu Dorothea sehr wohl weiß, was mit ihm geschehen ist:

Ruth: Sag, warst du schon auf der Polizei?

Dorothea: Natürlich – auch nichts, niemand weiß was. Es ist zum Wahnsinnigwerden.

Ruth: Vielleicht hat er wirklich plötzlich verreisen müssen.

Dorothea: Das wüsste ich, dann hätte er angerufen. Ich hab schon hin und her gedacht.

Ruth: Wer waren denn die Herren bei ihm?

Dorothea: Das weiß eben keiner! Jedenfalls niemand von der Presse.

Ruth: Kann das was Politisches gewesen sein?

Dorothea: Wie kommst du denn darauf?

Ruth: Man muss in so einem Fall doch an alle Möglichkeiten denken.

Dorothea: Merkwürdig. Ansbach fragte auch danach. Weißt du was, was ich nicht weiß?

Ruth: Natürlich nicht. – Aber vielleicht fragst du doch mal nach. Ich meine – zur Sicherheit.

Dorothea: Wo ist denn diese Stelle?

Dass es sich bei „*dieser Stelle*“ um das Quartier der Geheimen Staatspolizei (Gestapo) mit ihrem Überwachungs- und Verfolgungsapparat handeln muss, kann bereits aus dem Gespräch abgeleitet werden. Das kurze Einblenden einer Nummerntafel mit SS-Runen macht diese Vermutung noch deutlicher und der anschließende Schwenk zum Gebäude beseitigt auch den letzten Zweifel an der Identität dieser Stelle. Hierbei handelt es sich um die einzige Stelle im gesamten Film, an der ein Symbol der nationalsozialistischen Herrschaft in Nahaufnahme ins Bild kommt. Käutner selbst äußerte sich zu seinen Absichten, was diese Szene betrifft, sowie zu deren Realisierung:

„(...) Ein einziges Mal wird auch ein Gestapogebäude photographiert. Aber der Betrachter weiß nicht, daß es sich um ein solches handelt. Hier habe ich versucht, dem Gebäude durch besondere photographische Einstellung einen düsteren Anstrich zu geben, um den Betrachter unwillkürlich rein vom Bildmäßigen bereits eine unheimliche Stimmung aufkommen zu lassen. Vor

*dem Gebäude steht ein Auto mit den SS-Runen. In dem Kotflügel spiegeln sich zwei Gestalten, die sich mit erhobenem Arm grüßen. Dazu klingt das Zusammenschlagen der Hacken. Dieses Zusammenwirken von Bild und Ton muß schon genügen, die vom Drehbuch geforderte Stimmung zu schaffen, ehe die Hauptperson in Bild tritt.*¹⁹¹

Auch in dieser Episode erfolgt keine direkte Benennung der Schuldigen, sie bleiben wie im gesamten Film anonym; ihre Identifizierung resultiert hier zum einen aus dem Nummernschild und zum anderen aus dem Blick auf das aus der Untersicht gefilmte Gebäude, welches einen höchst bedrohlichen Eindruck hinterlässt,¹⁹² der wiederum auf Überwachung, Bespitzelung und willkürliche Festnahmen durch die Gestapo verweist. Dieses beunruhigende Gefühl, welches der Anblick des Gestapoquartiers hervorruft, wird durch die Worte von Dorothea, die zu der im Wagen wartenden Ruth zurückkehrt, neutralisiert: *„Nichts, auch nichts. (...) Sie waren sehr erstaunt – übrigens sehr höflich, kann ich nicht anders sagen. Es läge ihres Wissens nichts vor.“* Doch diese vermeintliche Entspannung der Situation gilt nicht für Ruth, in der ein schrecklicher Verdacht über den wahren Verbleib von Jochen aufkeimt. Nach einem kurzen zögerlichen Innehalten, gesteht sie schließlich ihrer Schwester die Wahrheit: *„Du, Dorothea. (...) Die lügen.“* Jetzt, da sie die Wahrheit über die Aktivitäten und die Verbindungen ihres Mannes sowie von seiner Beziehung zu ihrer Schwester erfährt, bricht Dorotheas heile Welt mit einem Donnerschlag entzwei: *„Aber jetzt müßtest du doch wissen, wo Jochen sein kann.“* Ihre ohnmächtige Fassungslosigkeit der Wahrheit und den Geschehnissen gegenüber wird filmisch durch das übereinander blenden ihres Gesichtes und des durch die Windschutzscheibe aufgenommenen stark bewölkten Himmels deutlich gemacht.

Nachdem Frau Wieland ihre Schwester wieder vor der Buchhandlung, von wo sie Ruth zuvor auch abgeholt hatte, aussteigen hat lassen, fährt sie plan- und ziellos durch die Straßen. Auch hier wird ihre innere Aufregung durch eine Montage, in der ihre Gesichtszüge und verschiedene Straßenzüge gleichzeitig zu sehen sind, dargestellt.¹⁹³ Ihre Gedanken, die als Stimmen aus dem Off zutage treten, kreisen um ein Gespräch, welches sie mit ihrem Mann vor ihrer Abreise nach Venedig geführt hatte und in dem er ihr seine Liebe versicherte: *„Komm bald wieder, hörst du.*

¹⁹¹ Zitiert nach: Greffrath, S. 164f.

¹⁹² Siehe: Fritzsche, S. 45.

¹⁹³ Siehe: Ebd.

Ich kann keine Stunde mehr allein sein in dieser schrecklichen Zeit. Ich hab ja nur dich.“ Irgendwo am Stadtrand an einer öffentlichen Telefonzelle stoppt Dorothea Wieland kurz entschlossen ihre Fahrt, um von Ruth zu erfahren, wann deren Verhältnis mit ihrem Mann Jochen begonnen hat. Da dieses Telefonat in erster Linie für die zeitliche Einordnung dieser Episode von Bedeutung ist, wird dem Publikum Ruths Antwort vorenthalten, da diese für den weiteren Handlungsablauf nicht mehr von Relevanz ist, denn alle benötigten Informationen wurden bereits gegeben. Angemerkt sei in diesem Zusammenhang nur noch, dass Jochen, der mit der Schwester seiner Frau Ehebruch begeht, dadurch – ähnlich wie Grunelius in der zweiten Episode – einer negativen Beurteilung unterworfen wird; abgesehen davon, ist er kein einziges Mal, auch nicht während der Szene, in der sich Dorothea an das Gespräch vor ihrer Abreise nach Venedig erinnert, zu sehen.¹⁹⁴

Als Dorothea aus der Telefonzelle heraustritt, steht Ansbach, der ihr bereits die ganze Zeit über in seinem Wagen gefolgt war, vor ihr, um ihr endlich die „erlösende Botschaft“ zu überbringen. Er fasst Frau Wieland am Arm und sie gehen einige Schritte, die von düsterer, dumpfer Musik untermalt werden, in den Bildhintergrund zurück, denn ganz offensichtlich überbringt ihr Ansbach keine positiven Nachrichten. Welche konkreten Informationen sie von Ansbach tatsächlich erhalten hat, kann wiederum nur indirekt aus dem nachfolgenden Wortwechsel erschlossen werden, denn die Protagonisten selbst schweigen darüber.¹⁹⁵

Ansbach: Sie müssen fort. So schnell wie möglich, solange der vorbereitete Weg noch offen ist. Man wird Sie sonst auch ... – In jedem dieser abgefangenen Briefe stand, daß er mit Ihnen kommen würde.

Dorothea: Mit mir?

Ansbach: Ja, er hat natürlich keinen Namen genannt, aber es ist ja leicht festzustellen, wer diese Frau ist.

Dorothea: Ob sie ihn sehr gequält haben – vorher?

Ansbach: Sie dürfen jetzt nicht an so etwas denken, Frau Wieland. Es ist ja vorbei.

Dorothea: Auf der Flucht erschossen. Auf der Flucht erschossen. – Sonst nichts? Gar nichts?

Ansbach: Kommen Sie, wir fahren zu mir. Ich hole Ihnen das Notwendigste aus Ihrer Wohnung. Sie dürfen keine Stunde verlieren. Fahren Sie hinter mir her in die Stadt. Also bis gleich. – Wie stehen Sie mit ihrer Schwester? Kann ich ihr die Wahrheit sagen?

Dorothea: Nein, ich ruf sie dann selbst an.

¹⁹⁴ Siehe: Fritsche, S. 39 und Greffrath, S. 163 und S. 175.

¹⁹⁵ Siehe: Fritsche, S. 48.

Dass Jochen durch die Gestapo ermordet wurde, erhellt sich aus Dorotheas verzweifelt gestammelten Worten: *„Auf der Flucht erschossen. Auf der Flucht erschossen. (...) Ob sie ihn sehr gequält haben, vorher?“* Doch auch hier sind die Täter nur schemenhaft angedeutet und ihre wahre Identität erschließt sich auch durch den Konnex zum bereits gezeigten Gebäudekomplex, welchen Dorothea bei ihren Nachforschungen über den Verbleib ihres Mannes bereits aufgesucht hatte.

Nach ihrer Verabschiedung von Dr. Ansbach entschließt sich Dorothea Ruth erneut anzurufen und sie unter Vorspiegelung falscher Tatsachen zur Abreise zu bewegen: *„Wir haben Nachricht von Jochen. Ich traf Ansbach. Ja, er ist drüben. Ja, drüben. – In Sicherheit. – Ja, es ist wunderbar. Es ging alles so schnell, er konnte dich nicht mehr verständigen – Du sollst sofort nachkommen, sofort – Hörst du? – Ja, es ist unbedingt notwendig. – Nein, Ruth, du bleibst nicht bei mir. Du fährst eben mir zuliebe. Das ist das einzige, was du für mich tun kannst, dass du so schnell wie möglich fährst.“* Während des Telefonats ist das Gesicht von Dorothea die ganze Zeit über in Großaufnahme zu sehen, welches zudem durch die vom Regen beschlagenen Scheiben der Telefonzelle aufgenommen wurde, wodurch die hinter der gesamten verhängnisvollen Konstellation liegende Tragödie noch zusätzlich hervorgehoben wird.¹⁹⁶ Nässe, Feuchtigkeit und Regen kennzeichnen die gesamte Episode, was die Bedrohlichkeit der Lage, in der sich die beiden Hauptprotagonistinnen befinden, nochmals unterstreicht. Auch ist es für jene Autofahrten, welche Dorothea alleine unternimmt, charakteristisch, dass die Windschutzscheibe mit Wassertropfen übersät ist, was den Eindruck erweckt, dass der Himmel symbolisch „jene Tränen weint“, zu deren vergießen Dorothea nicht in der Lage ist.

Zum Wagen zurückgekehrt, wird sie von einem Soldaten angesprochen, der sich ihr als Peter Keyser vorstellt und bekannt gibt, dass der Wagen, den sie gerade fährt, auch mal der seinige gewesen ist:¹⁹⁷ *„Wer das gedacht hätte, daß man den auch noch mal wieder sieht. Haben Sie die Zahl an der Windschutzscheibe schon entdeckt? Die stammt von mir! 30. Januar 33, das waren noch Zeiten! Das war nämlich der glücklichste Tag meines Lebens. (...) Mir hat er nämlich kein Glück gebracht. Aber Sie haben ja ein Hufeisen dran, dann kann es ja nicht schief gehen.“*

Auch der Bonvivant Peter Keyser musste seinen eleganten Smoking gegen eine einfache Soldatenuniform tauschen, was wiederum die veränderten Verhältnisse in

¹⁹⁶ Siehe: Fritsche, S. 43.

¹⁹⁷ Bei ihm handelt sich um jenen Peter Keyser aus der ersten Geschichte, der den Wagen als erster Besitzer an seine große Liebe Sybille verschenkt hatte. Das ist das einzige Mal, dass eine Verbindung zwischen zwei, unabhängig voneinander existierenden Episoden hergestellt wird.

Deutschland deutlich aufzeigt. Während er in Erinnerungen an den glücklichsten Tag seines Lebens schwelgt, versucht Dorothea völlig geistesabwesend den wohl traurigsten Tag ihres Lebens zu verstehen.

An Dorotheas Verhaftung erinnert sich das Auto mit den Worten: „*Wir fahren nach Hause. Am nächsten Tag sehr früh ging Dorothea fort. – Ich habe sie nicht wieder-gesehen.*“ Auch hier wird wieder mit einer Umschreibung der handelnden Personen gearbeitet, allerdings kommen diese hier ausnahmsweise auch ins Bild, denn man sieht, wie Dorothea flankiert von zwei Männern in dunklen Mänteln und mit Hüten, weggebracht wird. Die Darstellung der Gestapo erfolgt mit den für sie typischen Stereotypen, wodurch man sofort Bescheid weiß, um wen es sich handelt und was die Folgen ihres Erscheinens sind,¹⁹⁸ denn schließlich wird aufgrund der abgefangenen Briefe, in denen der Name von Jochens weiblicher Begleitung nicht genannt wird, Dorothea anstelle ihrer Schwester der Betätigung im Widerstand beschuldigt und hiefür zur Rechenschaft gezogen.

¹⁹⁸ Siehe: Becker/Schöll, S. 134f und Fritsche, S. 38.

4.8.6. Episode 5: Soldat August und der Leutnant

4.8.6.1. Zum Inhalt:

Der an der Ostfront stationierte Soldat August Hintze, der zu diesem Zeitpunkt als Fahrer für sein Bataillon Dienst tut, wartet an einer kleinen Bahnhofsstation auf einen neuen Leutnant, der noch nie an der Ostfront im Einsatz war und somit mit den Gegebenheiten vor Ort nicht vertraut ist, wie er Niginski, der Bahnhofswache, erklärt.



Abb. 18: Soldat August Hintze und Bahnhofswache Niginski

Das sich eher schleppend fortsetzende Gespräch zwischen den beiden, welches sich einerseits um die Rückfahrt zum Bataillon sowie andererseits um Post von zu Hause dreht, wird jäh durch den Leutnant unterbrochen, der sich bei den beiden nach dem Weg erkundigt und auch wissen will, wie lange die Fahrt ungefähr dauern wird. Die Antwort darauf, dass dies unterschiedlich sei, je nachdem, ob es während der Fahrt zu einer Schießerei kommt oder nicht, hält ihn trotz des darin versteckten Hinweises auf die Partisanengefahr nicht davon ab, sofort aufbrechen zu wollen. Auch die Andeutung von Hintze, dass es diese Nacht Vollmond geben wird und man besser erst am nächsten Morgen fahren sollte, tut der Leutnant mit der Gegenfrage, ob er Angst vor dem Mond habe, ab.

Während ihrer Fahrt entlang einer primitiven Landstraße in einer monotonen tiefwinterlichen Landschaft entwickelt sich zwischen dem einfachen Soldaten und dem Leutnant langsam ein Gespräch, an dessen Beginn der Leutnant feststellt, dass die Straße so komisch aussieht, so unsymmetrisch. Hintze klärt ihn darüber auf, dass dies an den unterschiedlichen Scheinwerfern liegt und ihm diese Asymmetrie mittlerweile nicht mehr auffällt, da er sich daran gewöhnt hat, alles so zu sehen.

Nach einigen Minuten des Schweigens gesteht Hintze, dass Niginski von der Bahnhofswache und auch er selbst gemeint hätten, der Leutnant sei ein ganz Neuer hier im Osten, was dieser mit dem Hinweis, dass er bereits in Polen mit dabei und bis jetzt leider in Frankreich eingesetzt gewesen war, entschieden von sich weist. Für Hintze bleibt der Leutnant somit doch ein Neuer, denn er gibt zu bedenken, dass Polen nur ein Feldzug war, während hier nun wirklich Krieg herrscht.



Abb. 19: Der Leutnant und Hintze im Wagen

Als die beiden eine kurze Fahrtpause einlegen, um sich etwas die Füße zu vertreten, ist plötzlich Hundegebell zu hören, und das, obwohl weit und breit kein Dorf ist. Hintze versucht erneut, den Leutnant zum Umkehren zu bewegen, indem er ihn darauf aufmerksam macht, dass an der Abzweigung, die sie gerade passiert haben, eine Abteilung Pioniere liegt, wo sie auch übernachten könnten. Auch gibt er noch zu bedenken, dass der Mond bald aufgehen wird. Doch der Leutnant will auch jetzt auf keinen Fall mehr umdrehen, wo sie doch schon so weit gekommen sind, worauf wiederum Hintze erzürnt feststellt, dass hier einfach niemand umkehren will, auch wenn es besser wäre. Daraufhin schlägt der Leutnant einen Fahrerwechsel vor, Hintze solle sich ausruhen.



Abb. 20: Fahrtpause



Abb. 21: Leutnant und Hintze während der Pause

Auf der Weiterfahrt, bei welcher nun der Leutnant am Steuer sitzt, erzählt ihm Hintze, dass sich die in diesem Abschnitt stationierten Truppen im Januar zum ersten Mal zurückziehen mussten. Während der Soldat darüber Bericht erstattet, beginnt er auch über das Land und die hier lebenden Menschen zu philosophieren. Der Leutnant ist entsetzt über die von ihm geäußerten Ansichten, denn schließlich ist da ein Unterschied zu machen, es handelt sich hier um Feinde, die man von den Besatzern klar zu trennen habe.

Nachdem die beiden durch eine Leuchtkugel, die hinter ihrem Wagen abgefeuert wurde, aufgeschreckt werden, weist Hintze den Leutnant an, sofort das Licht auszumachen und Gas zu geben; auch setzt er sich wieder hinter das Steuer des Wagens.



Abb. 22: Soldat August Hintze erschossen durch Partisanen

In der Folge werden weitere Leuchtkugeln abgeschossen, unmittelbar darauf fallen Schüsse und der Soldat Hintze sinkt tödlich getroffen zusammen. Die Frage des Leutnants, in welche Richtung er an der Kreuzung weiterfahren muss, bleibt unbeantwortet.

4.8.6.2. Analyse:

Nachdem die vorigen Autobesitzer von der Gestapo festgenommen worden waren, stand der Wagen einige Zeit herrenlos am Straßenrand, doch dann wurde auch er zum Dienst bei der Wehrmacht eingezogen.

Auto: Plötzlich am 9. Tag kam ein Schutzmann, klebte mir ein Stück Papier mit einem Stempel an die Stirn und zog mich ein. Es ging vielen wie mir. Wir wussten erst gar nicht wozu.

Das Einsatzgebiet des zwischenzeitig in feldgrau umgespritzten Wagens ist das winterliche, tief verschneite Russland, erkennbar durch die an einem kleinen Bahnhof angebrachten kyrillischen Buchstaben, wodurch gleich in den ersten Einstellungen auch das zentrale Thema dieser Episode angesprochen wird: Der von Deutschland gegen die Sowjetunion geführte Vernichtungskrieg.

Die zeitliche Einordnung der sich an der Ostfront abspielenden Geschehnisse erscheint hingegen etwas schwieriger, da sich kaum brauchbare Hinweise aus der Geschichte ergeben; einziger Anhaltspunkt ist eine Aussage von August Hintze: *„Im Januar, als wir zum ersten Mal hier zurück mußten.“*, die darauf hinweist, dass die Episode bereits im Jahr 1943 angesiedelt ist, in jenem Zeitraum also, in welchem nach dem Fall von Stalingrad der deutsche Rückzug aus der Sowjetunion begann.¹⁹⁹

Witte hingegen ist bei der Datierung etwas weniger genau, denn er nimmt an, dass *„die Handlung zur Zeit der Invasion der Sowjetunion spielt, vermutlich während der Winter-Offensive 1942/43“*, was jedenfalls zutreffend sein muss, da der wahrscheinliche Handlungszeitraum wesentlich größer bemessen ist.²⁰⁰

Das Gespräch, welches sich zwischen dem Russland-erfahrenen Soldaten August Hintze, der an einer kleinen Bahnhofsstation hinter der Front auf den in Kürze eintreffenden, neuen Leutnant wartet, und Niginski von der Bahnhofswache entwickelt, deutet bereits die verhängnisvolle Problematik der Fehleinschätzungen der tatsächlichen Verhältnisse in diesem Krieg an:

Bahnhofswache: Auf wen wartest du eigentlich, August?

Soldat Hintze: Wir kriegen einen neuen Leutnant.

Bahnhofswache: Einen von uns hier hinten?

Soldat Hintze: Nee – einen von da drin.

Bahnhofswache: Einen ganz neuen.

Soldat Hintze: Einen mit Eierschalen – wieder mal einer, der keine Ahnung hat.

Bahnhofswache: Und dann freier Bahnhof Scrivitce mit Abholen. Ihr seid ein feiner Verein.

Soldat Hintze: Nee. Ich muss sowieso Post für das Bataillon holen. Dann dachte ich mir, nimmst den gleich mit, sonst fressen sie ihn unterwegs noch auf.

Bahnhofswache: Wer?

Soldat Hintze: Wer wohl.

¹⁹⁹ Siehe: Fritsche, S. 34.

²⁰⁰ Vgl. Witte, S. 91.

Unterstrichen werden diese letzten Worte durch einen Zoom auf ein Schild mit der Aufschrift „Partisanengefahr“, welches bis dahin von dem jetzt zur Seite tretenden Hintze, verdeckt wurde. Der Schriftzug kommt ein weiteres Mal ins Bild, als der neue Leutnant beim Zugehen auf die beiden das Schild passiert. Direkt ausgesprochen wird diese Gefahr aus dem Hinterhalt dann vom Leutnant, der ein gering schätzendes „*Ach so, Partisanen?*“ äußert und der trotz seiner Unerfahrenheit, was die örtlichen Gegebenheiten betrifft, nicht auf den Rat des einfachen Soldaten hören will und darauf besteht, sofort an die Front zu fahren. Obwohl sich die beiden auf den Weg zu einem Kriegsschauplatz machen, werden in der gesamten Episode keine Kampfhandlungen gezeigt; statt dessen geht die Gefahr vielmehr von den nie im Bild gezeigten Partisanen, die aus dem Hinterhalt angreifen, aus.

Mit Ausnahme der Szenen vor dem Bahnhofsgebäude und einer kurzen Fahrtpause, um sich die Beine zu vertreten, spielt sich die Handlung dieser Episode im Wageninneren während der Fahrt durch die monotone Landschaft ab. Die beiden Protagonisten sind daher meist in Nah- oder Großaufnahme zu sehen, wodurch eine besonders intensive Beziehung von Fahrer und Beifahrer erzeugt wird, die aufgrund der äußeren Umstände zu einer Art „*Schicksalsgemeinschaft*“²⁰¹ zusammengeschweißt werden.²⁰²

Interessant ist das Gespräch über den Krieg, welches zwischen dem bereits kriegsmüden, resignierten Soldaten August Hintze und dem jungen, unerfahrenen Leutnant, der aber schließlich der Vorgesetzte ist, während der Fahrt durch das nächtliche Russland stattfindet. Der die Härte des Russlandkrieges bereits kennende Fahrer betrachtet den jungen Offizier als einen ganz Neuen, was dieser dann entschieden von sich weist, denn „*Ich bin schon seit '38 dabei. Ich bin dann bloß in Frankreich hängen geblieben*“, aber „*Ich hab' doch Polen mitgemacht*.“ Doch aus der Sicht von Hintze ist es hier gänzlich anders, denn hier macht alles mit: „*Polen ist nicht Russland, Herr Leutnant. Polen, das war ein Feldzug, hier ist Krieg. Nicht nur gegen Soldaten, hier macht alles mit, Frauen, die Luft, die Erde, der Wald. Hier können Sie eine verpaßt kriegen, sie hören keinen Piep. Merken erst lange danach, daß sie tot sind*.“ Damit wird auf die Tatsache angespielt, dass nicht nur die gesamte Bevölkerung am Krieg beteiligt war, sondern auch dem Land und vor allem dem Klima eine entscheidende Bedeutung in diesem Krieg zukam, denn es ist anzu-

²⁰¹ Fritsche, S. 43.

²⁰² Siehe: Ebd., S. 42f.

nehmen, dass mehr Soldaten verhungert und erfroren sind, als durch Kampfhandlungen umgekommen. So versucht Hintze dem Leutnant die hier herrschende „Realität“, welche weit weg ist von der bekannten „Normalität“ näher zu bringen. Dass dies hier in Russland eine komplett andere Welt ist, wird auch dadurch deutlich, dass man nicht einmal mehr einen Brief an seine Familie nach Hause schreibt, sondern nur noch völlig desillusioniert feststellt: *„Bist du auch schon so weit?“*²⁰³

Als sie während einer kurzen Fahrtpause durch Hundegebell aufgeschreckt werden, obwohl in dieser Gegend nirgends ein Dorf oder eine sonstige Ansiedlung ist, versucht Hintze erneut, den Leutnant zum Umdrehen zu bewegen, doch dieser will partout nicht umdrehen, da man ja schon so weit gekommen war. Nur der einfache Soldat erkennt in diesem Moment das Unheil prophetisch erahnend, *„dass in diesem verdammten Land kein Mensch umdrehen will! Bloß die hier im Land, die selber hier, die drehen immer um und kommen am weitesten damit.“* Damit wird sehr deutlich auf die von Hitler beim Kampf um Stalingrad ausgegebenen Durchhalteparolen, an sein Verbot die Kämpfe einzustellen sowie die Front auch nur um einen Meter zurückzunehmen, angespielt. Mehr brauchte es für einen zeitgenössischen Zuschauer sicherlich nicht, um vor seinem geistigen Auge die Schlacht um Stalingrad wieder auferstehen zu lassen, die katastrophale Niederlage und die Gefangennahme der deutschen Wehrmacht in Erinnerung zu rufen. Die Antwort des Leutnants, *„Ach quatsch, ich werde Sie mal ablösen, sind wohl müde“*, zeigt nicht nur seine eigene Unerfahrenheit auf, sondern sie spiegelt auch die verhängnisvolle Fehleinschätzung der Lage in Russland wieder.

Bei der Weiterfahrt sitzt nun der Leutnant am Steuer des Wagens, während Hintze vom Krieg zu erzählen beginnt und über Land und Menschen sinniert: *„Und genauso die zweite Welle, die dritte und die vierte, Herr Leutnant. Immer neue und immer mehr, wie eine große Dampfwalze ist das, wie so ein fremdes Tier. (...) Wissen Sie, wenn die dann plötzlich dran sind, dann merken Sie auf einmal, dass das gar kein Tier ist, sondern richtige Menschen mit Augen, so ganz weiß, den Mund so offen, (...)“* Der einfache Soldat steht in dieser Geschichte für die „richtige“ Einsicht, denn im Gegensatz zum Leutnant, der die Russen primär als Feinde betrachtet, sieht er in ihnen auch die Menschen. Doch wenn man die anderen nicht nur als Feinde

²⁰³ Siehe: Wilharm: Bewegte Spuren. S. 47.

betrachtet, sondern sie so sieht wie sich selbst, dann wäre der Krieg unsinnig; doch dies wird nicht direkt ausgesprochen.²⁰⁴

Soldat Hintze: Ob wir auch so aussehen, wenn wir vorgehen?
Leutnant: Wie?
Soldat Hintze: Wie die da drüben.
Leutnant: Jetzt machen Sie aber gefälligst einen Unterschied. Sind ja schließlich Feinde, nicht?
Soldat Hintze: Und wir?
Leutnant: Wir? – Wir sind zunächst einmal wir.
Soldat Hintze: Sehn' Sie, das weiß ich eben nicht mehr.
Leutnant: Na machen Sie aber einen Punkt, Mann!
Soldat Hintze: Der eine sieht es eben so und der andere so.
Leutnant: Wir sitzen schließlich doch in... in einer Karre, nicht?
Soldat Hintze: Eben. Und deswegen ist unsere Straße so schief – weil sie verschieden eingestellt sind, die Scheinwerfer.

Durch den abschließenden Kommentar Hintzes, dass deswegen die Straße so schief ist, *„weil sie verschieden eingestellt sind, die Scheinwerfer“*, werden nochmals die beiden gegensätzlichen Sichtweisen miteinander konfrontiert. An anderer Stelle erklärt der Fahrer dem sich über die komisch aussehende, unsymmetrische Straße wundernden Leutnant: *„Das sind die Scheinwerfer, Herr Leutnant, die sind verschieden. (...) Ich sehe das schon gar nicht mehr. Das heißt, ich sehe nur noch so.“* Obwohl der von soldatischer Pflichterfüllung durchdrungene Leutnant hier die Sichtweise des Regimes vertritt, das die russische Bevölkerung als seine Feinde begreift, und es als Pflicht und legitime Aufgabe ansieht, diese zu töten, so ist er dennoch kein überzeugter Nationalsozialist, der aus ideologischen Gründen in den Krieg gezogen ist. Vielmehr sind für ihn Unerschrockenheit und Draufgängertum die erstrebenswerten Ideale, welche er im Kampf an der Front umzusetzen sucht. Trotz des Rangunterschiedes und der Gegensätzlichkeit der zutage tretenden Meinungen trägt der Leutnant durchaus sehr positive Züge: Er steckt dem Fahrer August Hintze, während dieser den Wagen durch die verschneite Landschaft manövriert, kamerad-

²⁰⁴ Siehe: Wilharm: *Bewegte Spuren*. S. 47.

schaftlich eine Zigarette an; auch erkundigt er sich bei diesem mitfühlend, ob ihm „auch so kalt“ sei.²⁰⁵

Durch hinter dem fahrenden Wagen abgefeuerte Leuchtkugeln wird die Unterhaltung je unterbrochen, die von Hintze befürchtete Gefahr hat sich verwirklicht und er muss zudem noch feststellen: „*Verdammt, jetzt kommt der Mond durch. (...) Jetzt hilft nur noch ...*“ Durch das Maschinengewehrfeuer tödlich getroffen, sinkt August Hintze zusammen und keucht noch „*Weiterfahren. Schnell. Herr Leutnant, kein Licht. Kein Licht ...*“ Vergebens fragt ihn der Leutnant noch: „*Und bei der Kreuzung, wohin da? Mensch Hintze, wohin...?*“ – doch eine Antwort bekommt er nicht mehr.

Mit diesem minimalistisch gehaltenen, aber sehr dramatischen Dialog am Ende der Episode wird dem Betrachter nochmals der ganze Krieg, seine Sinnlosigkeit und das Sterben müssen, weil man nicht rechtzeitig zurückgehen, sondern immer weiter nach vorne will, vor Augen geführt.²⁰⁶

Die Antwort auf seine Frage erhält der Leutnant bereits vom Auto, welches hiezu ein lapidares „Zurück“ äußert und dann weiter ausführt: „*Ich kam zurück. Das war damals die allgemeine Richtung. Ob der Herr Leutnant auch zurückgekommen ist? – Ich weiß es nicht; ich verlor ihn aus dem Scheinwerfer, vielleicht ist er draußen geblieben.*“ Wie es dem Leutnant weiter ergangen ist, wird nicht mehr thematisiert, sein Verbleib ist ungewiss. Genauso fraglich ist das Schicksal vieler Soldaten, die an der Ostfront „aus den Scheinwerfern ihrer Familien, Freunde und Bekannten“ verschwunden sind oder die Jahre als Wiedergutmachung für die Kriegsschäden und Verbrechen der deutschen Wehrmacht in russischer Kriegsgefangenschaft zubringen mussten.

²⁰⁵ Siehe: Fritsche, S. 36f und Pleyer, S. 59.

²⁰⁶ Siehe: Riess, S. 107.

4.8.7. Episode 6: Baronin von Thorn

4.8.7.1. Zum Inhalt:

Nach einem Luftangriff kann das ehemalige Dienstmädchen Erna, welche noch in den letzten Kriegstagen dienstverpflichtet wurde und nun in einer Garage arbeitet, dem Mechaniker Schmitt das Auto, obwohl keine Wagenpapiere vorhanden sind, abschmeicheln. Sie will mit Baronin von Thorn zu deren Verwandten aufs Land fahren, da diese dort ein Gut besitzen und sich so sicherlich einige Lebensmittel organisieren lassen. Schmittchen, wie er von Erna scherzhaft genannt wird, rät ihr, die Finger davon zu lassen, da ihre frühere Arbeitgeberin schließlich die Mutter desjenigen Oberst von Thorn ist, der am Attentat beteiligt war: *„Von mir kriegst den Wagen nicht. Mußt ihn dir schon holen. Schlüssel steckt....“*



Abb. 23: Erna und Schmittchen in der Garage

Am nächsten Tag, noch bevor eine endgültige Vollentwarnung das Ende des noch gegenwärtigen Bombenangriffes signalisieren kann, wird die Baronin mitsamt ihren Habseligkeiten von Erna in den Wagen gepackt und die beiden machen sich auf den Weg zu Frau von Below nach Pellnitz. Auf der Fahrt durch die Trümmer und Häuserruinen der zerbombten Stadt versuchen beide ein eher belangloses Gespräch über die banalen Kleinigkeiten des Alltagslebens zu führen, um so nicht auf das aktuelle Tagesgeschehen eingehen zu müssen, als plötzlich etwas mit dem Wagen nicht stimmt. Erna hält an, schaut unter die Motorhaube und stellt fest: *„Kein Wasser drin.“* Während ihr ehemaliges Dienstmädchen mit einem Kanister in der Hand davongeht, um Kühlwasser zu organisieren, wartet Frau von Thorn geduldig im Wagen auf deren Rückkehr. Mit ernstem, nachdenklichem Gesicht und einem Seufzer aus tiefster Brust entnimmt die Baronin ihrer Handtasche einen Brief,

welchen sie gerade zu lesen beginnt, als sie von einem Polizisten, der ind er Zwischenzeit von hinten kommend, an den Wagen herantreten war, angesprochen wird. Er fordert sie auf, entweder die Fahrt umgehend fortzusetzen oder in den Keller der angrenzenden Schule zu gehen, da gleich wieder Vollalarm sein würde. Als sich im weiteren Gespräch herausstellt, dass der Wagen nicht ihr eigener, sondern nur von einer Garage geliehen ist, verlangt der Ordnungshüter die „*Papiere*“, womit er die Wagenpapiere meint, zu sehen, worauf ihm die Baronin irrtümlicherweise aber ihre Kennkarte reicht, denn die Wagenpapiere hat schließlich das Mädchen.



Abb. 24: Kontrolle der Baronin von Thorn



Abb. 25: Liste der gesuchten Personen

Als dieser nun die Kennkarte der Baronin durchsieht, ein nachdenkliches „*Thorn. – Augenblick mal. Hm – Thorn*“ äußert und dann ihren Namen mit jenen auf der Liste der gesuchten Personen vergleicht, wird er fündig. Die Baronin ist die Mutter jenes Oberst von Thorn, der sich am Attentatversuch vom 20. Juli mitschuldig gemacht hat. In diesem Moment kommt Erna mit dem Kühlwasser zurück: „*Was ist denn, Herr Wachtmeister? Etwas nicht in Ordnung mit uns zwei Hübschen?*“ Erna, die den Ernst der Situation sofort erkennt und begreift, in welchen Schwierigkeiten die Baronin nun ist, bittet den Polizisten ihr beim Befüllen des Wassertanks behilflich zu sein, um so ungehindert mit ihm sprechen zu können.



Abb. 26: Wachtmeister und Erna beim Befüllen des Kühlwassertanks

Sie ersucht ihn, die alte Dame laufen zu lassen, ihr das alles zu ersparen, da sie doch nichts von den Vorfällen wisse und auch nichts mit der Sache zu tun habe. Doch dieser besteht nun seinerseits darauf, dass alle Beteiligten zum Revier fahren, da er den Eindruck hat, dass sich Frau von Thorn offenbar auf der Flucht befindet und Erna als ihre Fluchthelferin fungiert, denn schließlich hat auch er seine Vorschriften und sollte sich die ganze Angelegenheit als ein Irrtum herausstellen, so würde sich dieses Missverständnis sicherlich aufklären lassen.

Erna versucht die eigentlichen Umstände vor der Baronin geheim zu halten, indem sie dieser erklärt, dass es sich nur eine ganz gewöhnliche, alltägliche Formalität handle, weil sie die Wagenpapiere vergessen hätten. Doch Frau von Thorn hat ihrerseits ebenfalls den Ernst der Lage erkannt und erklärt nun sehr bestimmt, dass alles schon seine Richtigkeit habe und es sich leider nicht um eine Kleinigkeit handle, denn ihr Sohn ist am 20. Juli mitschuldig geworden, sie sei schließlich seine Mutter und mache sich große Vorwürfe. Daraufhin erklärt auch sie dem Polizisten, ähnlich wie zuvor Erna in Bezug auf die Baronin, dass diese keine Ahnung von den Geschehnissen hätte und sie lediglich vor den Bomben in Sicherheit bringen wollte. Allerdings ist dieser nun erst recht davon überzeugt, es mit zwei Schuldigen zu tun zu haben und teilt dies den beiden Frauen auch ziemlich unverblümt mit: *„Ihre Vorwürfe können Sie sich sparen, gute Frau. Ihre Erna hat ganz gut Bescheid gewußt.“*



Abb. 27: Händedruck

Hierauf schaut Baronin von Thorn Erna begreifend an; ihre zarte Greisinnenhand drückt herzlich Ernas derbe Arbeiterhand.

4.8.7.2. Analyse:

Nach seiner glücklichen Rückkehr aus dem Osten „taucht der Wagen unter“, indem die verräterischen Buchstaben „WH“ des Nummernschildes einfach mit weißer Farbe übermalt werden und so landet er letztendlich in einem Garagenhof in Berlin. Das hier dienstverpflichtete, ehemalige Dienstmädchen Erna will sich vom Mechaniker Schmitt das Automobil ausleihen, obwohl keine Wagenpapiere mehr vorhanden sind.

Erna: Ich will ein bisschen aufs Land. Zu den Verwandten von der alten Thorn, die haben doch da ein Gut.

Schmitt: Na und?

Erna: Na, ein bißchen organisieren. War doch bei der alten Thorn in Stellung, ich weiß doch da Bescheid.

Schmitt: Thorn? – Na lass mal lieber die Finger von?

Erna: Warum?

Schmitt: Ein Oberst Thorn saß doch in der Bendlerstraße. Der von dem Attentat her.

Erna: Es gibt so viele Thorns.

Schmitt: Nein, nein, das ist der Sohn von der Thorn, wo du warst.

Erna: Schmitt, ich bring' dir auch was mit.

Bereits in diesem kurzen Dialog wird auf ein weiteres, von insgesamt drei²⁰⁷ im Film angeführten und historisch bedeutenden „*Schlüsseldaten der Geschichte des Dritten Reiches*“²⁰⁸ verwiesen: Es handelt sich um den 20. Juli 1944, jener Tag, an dem das Attentat auf Hitler im Führerhauptquartier Wolfsschanze scheiterte und ein bedeutendes Zeichen des Widerstands aus den Reihen des deutschen Militärs gesetzt wurde. Mit diesem Datum ist gleichzeitig auch der thematische Schwerpunkt dieser Episode benannt, doch wird der Fokus der Erzählung nicht auf das Attentat selbst gelegt, sondern auf dessen Auswirkungen auf die Familienangehörigen der an der Verschwörung Beteiligten. So spielt die Handlung auch nicht am Tag des Attentatversuchs selbst, sondern kurze Zeit danach; zu diesem Zeitpunkt sind die Schuldigen bereits inhaftiert, während die Hauptakteure noch in der Nacht exekutiert wurden. Wichtig in diesem Zusammenhang ist die Erwähnung, dass der Oberst

²⁰⁷ Die anderen beiden direkt genannten Daten sind der 31. Januar 1933 (erste Episode) und der 9. November 1938 (dritte Episode).

²⁰⁸ Fritzsche, S. 34.

„*doch in der Bendlerstraße*“ saß, wodurch mit einem sehr einfachen Mittel fast sofort eine Assoziation zum „Bendlerblock“ hergestellt wird, in dessen Diensträumlichkeiten im Ostflügel die Pläne für den militärischen Widerstand gegen Hitler, der im Attentat vom 20. Juli 1944 gipfelte, entworfen wurden. Dieser Konnex ist nicht nur für den zeitgenössischen Filmbetrachter leicht zu erschließen, sondern auch für die nachgeborenen Generationen ist der „Bendlerblock“ ein fest verankerter Begriff, denn heute befindet sich exakt in diesen Räumlichkeiten die „Gedenkstätte Deutscher Widerstand“.

Da zu diesem Zeitpunkt die Luftangriffe der Alliierten auf Deutschland bereits in vollem Gange sind, nutzt Erna den Umstand, dass Baronin von Thorn über keinen richtigen Keller verfügt, in den sie sich bei Vollalarm retten könnte, als Vorwand, um sie zu Verwandten aufs Land zu bringen.

Erna: (...) Ist eigentlich alles Luftschutzgepäck?

Baronin: Ja, ich habe gestern Abend etwas mehr gepackt als sonst. – Übrigens, wenn wir nach Pelnitz kommen, erinnern Sie mich, Frau von Below wollte mir Rosinen geben, die hat noch welche.

Erna: Wir haben uns lange nicht gesehen, Frau Baronin.

Baronin: Wie lange sind Sie eigentlich schon in der Garage?

Erna: Wann bin ich denn dienstverpflichtet worden? Warten Sie mal ... – im Januar, als der Oberst von Thorn aus dem Osten zurückkam. Ein halbes Jahr ist das schon wieder her. Dieser Krieg, der verdammte Krieg! Ist der Herr Oberst noch in Berlin?

Baronin: Ich weiß es nicht. – An sich ja. – Aber ich sehe ihn kaum, er ist immer unterwegs. – Haben Sie ihn eigentlich damals noch gesehen, mit dem Eichenlaub?

Das Eingeständnis der Frau von Thorn, etwas mehr gepackt zu haben als sonst, zeugt ebenfalls davon, dass sie, unabhängig von Erna, ähnliche Gedanken wie diese hegte, auch wenn sie so tut, als ob dies völlig alltäglich wäre. Diese „Normalität“ versucht man auch durch das Gespräch über tagtägliche Belanglosigkeiten, wie etwa über die Lebensmittelbeschaffung, aufrecht zu erhalten. So entsteht für einen kurzen Moment der Eindruck, dass im Inneren des Wagens die Zeit stehen geblieben und Erna nach wie vor die Hausangestellte von Baronin von Thorn ist; dieser wird aber sofort wieder mit den ausgebombten Häuserruinen und Trümmern der Großstadt, die die beiden auf ihrer Fahrt passieren, kontrastiert, wodurch die Realität wieder Platz greift. Aber auch der Kameranachschwenk, der abwechselnd die Gesichter der beiden

Insassinnen in Großaufnahme zeigt, macht deutlich, dass diese Worte nur das unbestimmte Gefühl des Wissens um die wahren Umstände, welches beide befallen hat, übertünchen soll. Das Gespräch wendet sich nun den aktuellen Geschehnissen zu, die allerdings nur indirekt angedeutet werden, um dann wieder an einer positiven Begebenheit, die den Stolz einer Mutter deutlich macht, anzuknüpfen: An die Verleihung des Eichenlaubs an Oberst von Thorn, welches ihm wohl aufgrund seiner überragenden Verdienste an der Ostfront, von der er im Januar zurückkehrte, überreicht wurde. Durch die Erwähnung dieser Auszeichnung sowie durch die Tatsache, dass die Baronin nicht genau weiß, ob sich ihr Sohn noch in Berlin aufhält oder nicht, wird darauf hingewiesen, dass es sich bei den Beteiligten des Attentatversuchs vom 20. Juli um hochrangige und vielfach ausgezeichnete Offiziere der Wehrmacht gehandelt hat.

Ein weiteres Indiz für die Beteiligung des Oberst am Attentatsversuch ist ein Brief, welchen Frau von Thorn, begleitet von einem tiefen, inbrünstigen Seufzer, aus ihrer Handtasche zieht und den sie, während sie auf Erna wartet, die sich aufmachte, um das fehlende Kühlwasser zu organisieren, zu lesen beginnt. Ein inzwischen an den Wagen herangetretener Polizist, dem die Baronin irrtümlich ihre Kennkarte anstatt der gewünschten Wagenpapiere reichte, vergleicht ihren Namen mit jenen, die auf seiner Liste der gesuchten Personen verzeichnet sind und wird prompt fündig. Die Tatsache, dass sie auf dieser Aufstellung verzeichnet ist, lässt sich auf die „Sippenhaft“ zurückführen, welche in totalitären Systemen ein häufig angewandetes Instrument der Bestrafung eines Menschen für die Tat eines anderen, zumeist eines Familienmitgliedes oder des Ehepartners, ist. Nach dem Attentat vom 20. Juli 1944 bedeutete Sippenhaft zumeist die Inhaftierung und Überstellung in ein Konzentrationslager.

Erna: Lassen Sie doch eine alte Frau laufen. Die weiß doch von nichts.

Polizist: Von was weiß sie nichts?

Erna: Ich wollte sie ja nur zu Verwandten von mir bringen. Was hat denn die damit zu tun. Kann man ihr das nicht ersparen?

Polizist: Sie heißt von Thorn, ist offenbar auf der Flucht und Sie sind ihr dabei behilflich. So sieht das für mich aus. Ich hab meine Vorschriften. Wenn es ein Irrtum ist, dann wird sich der herausstellen. Hier, steigen Sie einmal ein, wir fahren zum Revier. – Los.

Erna: Es ist nur, weil wir die Wagenpapiere vergessen haben. Wir müssen mal eben zur Wache fahren. – Der Wachtmeister sagt, es wäre nur eine kleine Formalität.

Baronin: Es ist leider keine Formalität, liebes Kind. Aber das können Sie nicht ahnen. Mein Sohn ist am 20. Juli mitschuldig geworden. Und ich bin seine Mutter. – Das Mädchen hat mit der Sache nichts zu tun. Sie hat von nichts gewusst und wollte mich vor den Bomben in Sicherheit bringen. – Erna, ich mache mir große Vorwürfe.

Erna versucht den Ordnungshüter, der sich aber auf seine Vorschriften zurückzieht und nicht mit sich handeln lässt, zu überzeugen, Frau von Thorn laufen zu lassen, denn sie will ihre ehemalige Arbeitgeberin vor der Sippenhaft bewahren. Fritsche meint, dass es sich bei dem Polizisten um keinen überzeugten Nationalsozialisten handelt, sondern er lediglich seine „Vorschriften“ befolgt.²⁰⁹ Dieser Ansicht ist zuzustimmen, denn mit seinem Hinweis, dass es sich auch um ein Missverständnis handeln könnte, welches sich sodann sicherlich aufklären wird, nimmt er etwas von der Strenge seiner vorangegangenen Aussagen zurück. Bei dieser Unterredung ist sowohl das Gesicht von Erna als auch jenes des Wachmannes in Großaufnahme eingeblendet, wodurch deutlich Ernas Anteilnahme am Schicksal ihrer ehemaligen Dienstgeberin erkennbar wird.

Währenddessen schwenkt die Kamera, durch die Windschutzscheibe blickend, auf die Hände der Baronin, in denen sie nun wieder den bereits zuvor aus der Tasche geholten Brief hält. Aufgrund der Handhaltung, das daran anschließende Zusammenfalten und Verstauen des Briefes in ihrer rechten Jackentasche wird klar, dass sie ihn nun zu Ende gelesen hat und über die Geschehnisse, die ihren Sohn betreffen, informiert ist. In der Gewissheit der schrecklichen Erkenntnis, dass ihr Sohn, als einer der am Attentat auf Hitler beteiligten Personen, inhaftiert oder wahrscheinlich sogar schon hingerichtet worden ist, findet sie nun die Kraft sich der Realität zu stellen und diese sich und ihren Begleitern einzugestehen. Gleichzeitig versucht nun auch Frau von Thorn ihr ehemaliges Dienstmädchen zu schützen, was auch ihr nicht gelingt, denn diese hat, wie sie nun erfährt, sehr gut Bescheid gewusst und versucht sie zu retten. Mit tief bewegtem Gesichtsausdruck schaut die Baronin Erna an und ihre zarte Hand drückt herzlich Ernas derbe Arbeiterhand, was die *„Verbundenheit der beiden Frauen über die Standesgrenzen hinweg deutlich“*²¹⁰ macht, auch wenn *„deren Arbeit hier allerdings scheitert“*.²¹¹

²⁰⁹ Siehe: Fritsche, S. 39.

²¹⁰ Bessen, S. 134.

²¹¹ Witte, S. 92.

4.8.8. Episode 7: Maria und Josef

4.8.8.1. Zum Inhalt:

Unmittelbar vor Kriegsende trifft die mit ihrem Töchterchen Mariele aus Schlesien geflüchtete Marie in einer Scheune, irgendwo auf dem Land, in der Nähe von Hamburg, auf den Kradmelder Josef. Von einer der letzten Bewohnerinnen des ansonsten verlassenen Dörfchens ist er auf den dort abgestellten alten Wagen aufmerksam gemacht worden, da sein Krad „im Eimer“ ist und er sich um Ersatz dafür umsehen muss. Durch den Lärm, welcher bei der Inspektion des Automobils durch Josef entsteht, weckt er die im Stroh schlafende Marie; zwischen den beiden entwickelt sich langsam ein Gespräch, in dessen Verlauf Marie erzählt, dass sie bereits seit Tagen zu Fuß unterwegs ist und sie zudem ihren Treck verloren hat. Marie möchte nach Illingenworth, das hinter Hamburg liegt, denn sie hat da eine Adresse und hofft vielleicht eine Bahn dorthin zu bekommen.

Das bis dahin schlafende Töchterchen von Marie ist erwacht und beginnt nun zu weinen. Während Marie die weinende Kleine zu beruhigen versucht, tritt Josef mit seinem Esspaket an die beiden heran, betrachtet gerührt das Kind und schiebt ihm einen großen Brocken Brot in den Mund, der ihm aber hinunterzufallen droht, weshalb Marie nun ein kleines Stückchen abbeißt, welches sie dann ihrer Tochter gibt. Josef, der ihren hungrigen Blick bemerkt, lehnt die Rückgabe des Brotrestes entschieden ab, und sie essen schweigend weiter.



Abb. 28: Marie mit Töchterchen Mariele auf dem Arm und der Kradmelder Josef

Dann fasst sich Marie doch noch ein Herz und fragt Josef schüchtern, ob er sie und ihre Tochter eventuell ein Stück ihres Weges im Wagen mitnehmen könnte, was Josef ganz entschieden ablehnt, denn „*das geht nicht. Die erste Streife, die uns*

schnappt – grad jetzt, wo es so mulmig ist“, und zudem liegt der Ort, dessen Namen Josef nicht behalten kann, ja in die ganz andere Richtung, als es sein Fahrtziel ist. Die beiden versuchen zwar noch in der gleichen Nacht den Wagen wieder flott zu bekommen, doch das Licht reicht nicht aus, und so beschließt Josef, dass es besser wäre, wenn sich die beiden noch ein wenig ausruhen bevor es wieder Morgen wird.



Abb. 29: Autoreparatur

Nebeneinander im Stroh liegend versucht Josef das Reiseziel von Marie, auf einer Landkarte zu finden, doch der Ort ist nicht verzeichnet: *„Nein, ist nicht drauf. – Ach, da sind sicher bloß ein paar Häuser.“* Beide versuchen zu schlafen, doch keiner der beiden findet wirklich Ruhe. Sie stimmen eine Melodie mit dem Text *„Maria und Josef, die gingen in den Wald. Sie kamen an ein Häuschen von Pfefferkuchen fein...“* an und stellen dann doch fest, dass es doch *„Hänsel und Gretel“* heißen muss, doch wie das dann mit *„Maria und Josef“* war, daran können sie sich nicht mehr erinnern.



Abb. 30: Marie und Josef



Abb. 31: Marie und Josef auf dem Strohlager

Von ferne dringt immer wieder das Schießen bis zu den beiden durch, welches wie ein Donnerrollen eines weit entfernten Gewitters klingt. Sie denken an all jene, die in Flüchtlingstrecks unterwegs sind und von denen keiner weiß, was die Zukunft für

sie bereithält.

Am nächsten Morgen bringt Josef das Flüchtlingsmädchen und ihr Töchterchen zu einem kleinen Bahnhof, doch dort angekommen, entschließt sich Josef, da jetzt doch keine Bahn mehr fährt, Marie „*wenigstens bis nach Hamburg ran*“ zu bringen.



Abb. 32: Beim Bahnhof

Am Stadtrand muss Josef allerdings umkehren. Während Josef Marie beim Aussteigen und Ausladen ihres Gepäcks behilflich ist, braust ein anderer Kradmelder in hohem Tempo an den beiden vorbei. Zum Abschied verspricht Josef ihr noch, sie ganz bestimmt zu besuchen, und damit er auch weiß, wohin er fahren muss, hat ihm Marie den Zettel mit dem Namen des Ortes in seine im Auto liegende Tasche gesteckt. Als Josef davonfährt, ruft ihm Marie noch nach: „*Illingenworth*“.

Auf seinem Weg zurück, welcher Josef über zahlreiche Landstraßen und durch Ruinen zertrümmerter Städte führt, wird er dann mitten in der Nacht auf einer Landstraße von einem Wehrmachtsposten angehalten, der nicht nur seine Papiere sehen will, sondern auch Fragen zu seiner Fahrtroute und seinem Krad stellt. Da er diese nicht wirklich beantworten kann, wird er mit den Worten „...und hier sind wir. Nun steigen Sie mal aus! Na los!“ aufgefordert den Wagen zu verlassen.

Flankiert von einem der insgesamt drei Streifensoldaten wird Josef ein paar Schritte vom Auto weggeführt, während die anderen beiden beim Wagen zurückbleiben. Während er abgeführt wird, versucht sich Josef halblaut den Namen des Ortes in Erinnerung zu rufen; dabei bemerkt er zuerst gar nicht die an ihn gerichteten Worte seines Begleiters: „*Abhauen*“ und dann nochmals eindringlicher „*Abhauen, hab ich gesagt oder willst du ins Gefängnis gehen?*“ – „*Danke!*“ Josef läuft in die Dunkelheit der Nacht, während hinter ihm ein Schuss in die Luft abgefeuert wird.

4.8.8.2. Analyse

Die abschließende Episode des Filmes spielt sich im Jahre 1945, unmittelbar vor Kriegsende ab, in einer Zeit, an die das Auto fast wehmütig zurückdenkt:

Stimme

des Auto: Die ganzen letzten Kriegsmonate stand ich in einer Scheune, zusammen mit anderen toten Gegenständen, die auch übrig bleiben sollten, als alles Lebende zugrunde ging. – Die erste Zeit war friedlich und erholsam. Ich rostete langsam ein. Dann wurde es unruhig, nicht lange danach zogen sie durchs Dorf. Ich konnte sie sehen, denn das Scheunentor stand immer offen. Und dann zog auch das Dorf ab, nur ein paar alte Leute blieben – und ich. Es wurde wieder still, beinahe friedlich, und ich dachte schon man hätte mich vergessen.

In seiner Erinnerung beklagt das Automobil, dass alles Leben zugrunde ging und dass viele Menschen aus ihrer Heimat in Osteuropa vertrieben wurden oder sie flüchteten um dem sicheren Tod durch die vorrückenden sowjetischen Truppen zu entkommen, womit das Thema der letzten Geschichte bereits skizziert ist: Die Vertreibung der deutschen Bevölkerung aus dem Osten sowie das Leiden der Menschen unterwegs in den Flüchtlingsstrecks.

In einer Scheune treffen der Kradmelder Josef auf der Suche nach einem Ersatz für sein defektes Krad und Marie mit ihrem Töchterchen Mariele aufeinander, die ihm von ihrer Situation als Flüchtling berichtet:

Marie: Wir sind seit drei Tagen zu Fuß unterwegs; wir haben unseren Treck verloren. Mariele war krank.

Soldat Josef: Wo kommen Sie denn her?

Marie: Ganz von Schlesien. Wir sollten erst gar nicht weg machen – nur dann...

Soldat Josef: Und wo wollen Sie nun hin?

Marie: Nach Illingenworth. Hab da eine Adresse.

Die aus Schlesien geflüchtete Marie deutet an, dass sie ursprünglich ihre angestammte Heimat gar nicht verlassen sollte, aber aufgrund von Ereignissen, die auszusprechen sie anscheinend nicht mehr imstande ist, wurde sie dann doch dazu gezwungen, das Land so rasch wie möglich zu verlassen. Aufgrund ihrer Unfähigkeit über den Grund für ihr Weggehen aus ihrer Heimat zu sprechen, ist anzunehmen,

dass die Angst vor den zahlreichen sadistischen Verbrechen, welche die Rote Armee bei ihrem Vorrücken an der deutschen Bevölkerung in den Ländern Osteuropas begangen hat, der Auslöser für ihre Flucht waren.

Marie will nach „Illingenworth“, da wohnt die Mutter von Marieles Vater, der wie sie erzählt, im Krieg gefallen ist und mit dem sie nicht verheiratet war, da sie die Ferntrauung nicht wollte, denn *„das ist ja nichts, wenn der Mann nicht da ist bei der Hochzeit“*. Marie macht damit auf das Schicksal von vielen Frauen in dieser Zeit aufmerksam, deren Ehemann oder Verlobter im Krieg gefallen oder die in Kriegsgefangenschaft geraten sind.

Nachdem auch Töchterchen Mariele wach geworden ist, sitzen alle drei zusammen in der Scheune und verzehren beim Schein einer Laterne stillschweigend das Brot aus dem Esspaket von Josef. Diese Szene wird musikalisch mit einem Kinderchor, der ein Weihnachtslied angestimmt hat, unterlegt. Die friedliche, feierliche Stille sowie die Symbolik dieser Sequenz stellt eindeutig eine *„Reminiszenz an den biblischen Stall von Bethlehem“*²¹² dar. Auch die Namensgebung der Hauptakteure ist eine klare Anspielung auf die biblischen Gestalten Maria und Josef, ebenso wie die Menschen in den Flüchtlingsstrecks, die auf der Suche nach einem neuen Heim und einer neuen Heimat sind, an die Herbergssuche des biblischen Paares erinnern. Auch die Flucht vor König Herodes²¹³ nach Ägypten, wo die himmlische Familie dann bis zu dessen Tod in Sicherheit lebte, wird im Film kurz thematisiert:

Marie: Wo fahren Sie mich denn hin, Josef?

Soldat Josef: Nach Ägypten, Marie, nach Ägypten.

Die restliche Nacht vor dieser Fahrt nach Illingenworth, wo sich Maries „Ägypten“ befindet, ruhen sich die Flüchtlingsfrau und der Soldat Josef noch etwas auf ihrem Strohlager aus, wo auch sie sich an die Geschichte von „Maria und Josef“ erinnern, doch wie diese wirklich verläuft, dessen können sich die beiden nicht mehr entsinnen.

Ihre diesbezüglichen Überlegungen werden durch den Schall eines weit entfernten Bombenangriffs, der wie Donnerrollen klingt, unterbrochen.

²¹² Fritsche, S. 41.

²¹³ Als König Herodes durch die Sterndeuter von der Geburt eines neuen Königs der Juden erfuhr, fürchtete er um seine Macht und ordnete daher die Tötung aller männlichen Kinder bis zwei Jahre in Bethlehem an. Diese biblische Überlieferung wird auch als Kindermord in Bethlehem bezeichnet.

Marie: Wenn ich da mal so wo reingerate, was mach' ich denn da bloß?

Soldat Josef: Wenn man an all die Menschen denkt, die da jetzt unterwegs sind, von denen keiner weiß, was wird.

Marie: Sind viele gestorben von uns unterwegs. – Die Kälte, der Hunger, dann trotzdem jeden Morgen wieder weiter. Man hat eigentlich niemand, gerade bei so vielen.

Soldat Josef: Was da so alles kaputt geht.

Marie: Hören Sie bloß.

Soldat Josef: Hm. – Wie ein Gewitter, weit in den Bergen.

Marie: Manchmal glaube ich, daß die Menschen gar nichts machen können gegen das alles.

Soldat Josef: Die Menschen. – Gibt es denn noch überhaupt welche?

In diesen wenigen Sätzen werden die Sorgen, Zweifel und Ängste der Flüchtlinge und Vertriebenen dem Zuschauer eindringlich vor Augen geführt. Kaum eine andere Gruppe von Deutschen benötigte in der Nachkriegszeit mehr Unterstützung und Hilfe von den Behörden und den Einheimischen, von denen sie zumeist eher feindlich und mit großen Vorbehalten aufgenommen wurden, vor allem auch, weil der rege Zuzug zu einer weiteren Anspannung der schon schlechten wirtschaftlichen Lage und Versorgungssituation in Deutschland führte.

Als die Kampfbomber über die Scheune hinwegdonnern, gesteht Marie ihre Hoffnungs- und Hilflosigkeit dem Geschehen gegenüber ein, denn sie glaubt, dass man gar nichts unternehmen kann gegen die furchtbaren Handlungen und Taten, die sich in diesen letzten Kriegstagen noch ereignen. Durch Josefs Entgegnung, der sich fragt, ob es denn überhaupt noch Menschen gibt in dieser Zeit, wird die Aussage des gesamten Filmes nochmals eindringlich auf den Punkt gebracht. Die Protagonisten werden von den über sie hereinbrechenden äußeren Ereignissen überwältigt, sie werden regelrecht davon überrollt, ohne dass sie eine Möglichkeit haben, auf die politischen Geschehnisse Einfluss zu nehmen.²¹⁴

„Dieses Geschehensarrangement spiegelt eine Auffassung wider, die in den ersten Jahren nach dem Krieg bei einem beträchtlichen Teil der deutschen Bevölkerung vorherrschte: Die vergangenen zwölf Jahre wurden als Epoche

²¹⁴ Siehe: Fritsche, S. 35.

betrachtet, in der das Individuum einer verbrecherischen Politik ohne Chance zu eigener Stellungnahme, geschweige denn zur Auflehnung gegenüberstand.“²¹⁵

Am nächsten Morgen bringt Josef Marie und ihre Tochter zu einem kleinen Bahnhof, von wo die beiden eine Bahn nach Hamburg nehmen sollen, doch als Josef das Kind kurz in seinen Armen hält, besinnt er sich doch anders, denn er bietet nun an, die beiden „wenigstens bis Hamburg ran“ zu bringen. Diese Entscheidung wird aus rein persönlichen Gründen heraus gefällt und erfolgt ohne politische Motivierung. An der kleinen Bahnstation wartet auch ein Flüchtlingstreck, der in der Halbtotale gefilmt wurde, wodurch sich deutlicher ein Kontrast zwischen ihnen und den dreien im Auto ergibt. Dieser Gegensatz unterstreicht den Eindruck, dass diese Menschen im Treck den Ereignissen schutz- und wehrlos ausgeliefert sind und nichts anderes tun können als sich den Gegebenheiten so gut wie möglich anzupassen. Die Einsamkeit und Hilflosigkeit wird auch an anderer Stelle sichtbar: Denn als Josef Marie am Stadtrand von Hamburg absetzt und in raschem Tempo davonfährt, bleibt sie alleine inmitten einer „übermächtigen“ Trümmerlandschaft zurück.²¹⁶

Auf dem Rückweg, der mittels einer Montage in stark geraffter Form wiedergegeben wird, wird er von einer Fahrtenstreife angehalten, die ihn aufgrund seines befehlswidrigen Umweges zum Aussteigen auffordert. Josef und die ihn abführende Streife werden in Großaufnahme gezeigt, als Josef von dieser zum „Abhauen“ aufgefordert wird und losläuft.

- 1. Streife: Wie spät ist es Scholz?
- 2. Streife: Fünf Minuten nach zwölf.
- Weitere Streife: Stehen bleiben! Stehen bleiben!

Der nun fallende Schuss wird mit gegen den Himmel gestreckter Hand abgegeben, und diese Hand wird zum Symbol für die in jenen Tagen vorhandene Menschlichkeit und die vielen unbekannten namenlosen Retter, die ihr Leben einsetzten, um einem anderen zu helfen, egal ob sie ihn nun persönlich kannten oder nicht.

²¹⁵ Pleyer, S. 60.

²¹⁶ Siehe: Fritzsche, S. 40 und S. 44f.

4.8.9. Rahmenhandlung

Diese sieben Ausschnitte aus dem Leben der jeweiligen Autobesitzer werden durch eine Rahmenhandlung, die die beiden Mechaniker Willi und Karl beim Ausschachten des Wagens auf dem Autofriedhof einer zerbombten Großstadt zeigt, miteinander verbunden. Eine solche Verknüpfung von zwei im Ablauf des Filmes dargestellten Zeitsträngen wird mit Hilfe des filmischen Mittels der Rückblende erreicht, wobei vom Standpunkt der Erzählgegenwart, der „IN JENEN TAGEN“ in der Rahmenhandlung verankert ist, in die Vergangenheit zurückgeblendet wird, da diese nicht nur mit der Gegenwart verbunden, sondern auch zu ihrem Verständnis notwendig ist.²¹⁷ Dadurch wird es möglich, einen Bogen der Ereignisse vom Jahre 1933 bis 1945 zu spannen, denn Kontinuität haben nur das Auto als stummer Zeuge und als objektiver Erzähler der Geschehnisse in jenen Tagen und die Zeit selbst. Es entsteht ein Zeitpanorama, in dem sich der Zustand des Automobils gleich jenem der Gesellschaft verändert.²¹⁸ Mit jedem neuen Besitzer steigt es eine Stufe in der sozialen Hierarchie hinunter und symbolisiert dadurch gleichzeitig den Niedergang der Wirtschaft, der Infrastruktur und des gesellschaftlichen Lebens.

Zusätzlich findet sich ein weiteres, den gesamten Geschehensablauf zusammenfügendes Element, eine Art „*psychologische Metapher*“²¹⁹, in Form eines eröffnenden und eines abschließenden Kameraschwenks über die Trümmer- und Ruinenlandschaft; diese sind in der Rahmenhandlung verankert und wirken wie zwei zusätzliche Klammern, deren Aufgabe es ist, auch auf diese Art eine weitere Verbindung der Ereignisse herzustellen.

4.8.9.1. Eröffnungssequenz

Eingeleitet wird der Film „IN JENEN TAGEN“ durch eine kurze, bündige Milieuschilderung, mit welcher Käutner auf die Aktualität des Geschehens hinweist und wodurch er gleichzeitig auch einen Eindruck der herrschenden Trostlosigkeit und des Elends der Nachkriegszeit zu geben vermag. Das Auge der Kamera gleitet langsam von rechts nach links über die Ruinen einer Trümmerlandschaft, wobei sie zwei alte

²¹⁷ Siehe: Becker/Schöll, S. 147f.

²¹⁸ Siehe: Bessen, S. 132.

²¹⁹ Becker/Schöll, S. 65.

Menschen erfasst, die ein Bündel Reisig mit sich schleppen und hinter denen mühsam ein einbeiniger Kriegsveteran humpelt. Der Schwenk wird weitergeführt bis zu seinem Zielort, dem Autofriedhof, wo nun die beiden Mechaniker ins Bild kommen. Diese Bewegung, die im deutschen Film als „*Rückzugsbewegung*“²²⁰ verstanden wird, versinnbildlicht, wie heruntergekommen nicht nur die Wirtschaft und das öffentliche sowie private Leben sind, sondern auch wie die Menschen dies erleben und fühlen. Die von den Menschen empfundene Hoffnungslosigkeit ihres Daseins wird durch das Gespräch der beiden Mechaniker Willi und Karl, welches in der Frage „*Was ist eigentlich ein Mensch*“ gipfelt, nochmals eindringlich dem Zuschauer vorgestellt; gleichzeitig ist damit auch das Stichwort für das Thema des Filmes gefallen, auf welches sich das Auto in die Diskussion einmischt:

Stimme

des Auto:

Entschuldigen Sie, wenn ich mich in Ihre Unterhaltung mische. Sie können mich zwar nicht hören, denn das Schicksal hat Sie mit Verständnislosigkeit geschlagen, uns gegenüber, die Sie die toten Gegenstände nennen, aber ich höre Sie. Schon seit vielen Tagen, nämlich seit Sie mich ausschachten, meine Herren, bin ich Zeuge der unentweglichen depressiven Überlegung, mit der Sie ihre Untüchtigkeit zu entschuldigen versuchen und Ihre Ungerechtigkeit gegen ihresgleichen. Ein Automobil wie ich hat keine Meinung zu haben, nach Ihrer Meinung. Ich will mich auch gar nicht erst in Ihre Diskussion mischen, ich will nur – hm...

Sie sprachen von Menschen und fragten – ich glaube Herr Willi war's, was ein Mensch sei und Herr Karl, wenn ich nicht irre, behauptete es gäbe keine, heute nicht und schon gar nicht in jenen Tagen, die mein Leben waren. Lassen Sie mich ein paar Geschichten erzählen, auf meine Art, die nicht Menschenart ist. Lassen Sie mich sachlich, vorurteilsfrei oder herzlos berichten, wie es einem toten Gegenstände zukommt. Mein Leben liegt hinter mir. – Ich habe sozusagen meine Augen für immer geschlossen.

Die von Karl repräsentierte Trost- und Sinnlosigkeit des Daseins in diesen Nachkriegstagen soll mit Hilfe von ein „*ein paar Geschichten*“ aus jenen Tagen, widerlegt werden, die durch das Auto „*sachlich, vorurteilsfrei und herzlos*“, auf eine Art, „*die nicht Menschenart ist*“, erzählt werden. Mit diesem Kunstgriff wird dem Zuschauer der Eindruck vermittelt, dass hier objektiv über reale Gegebenheiten berichtet wird, was umso wirksamer ist, da der Betrachter die künstlerische Anordnung der filmischen Realität für die tatsächliche hält und so glaubt, durch diese

²²⁰ Witte, S. 90.

objektive Berichterstattung neue Einsichten in die wirklichen Geschehnisse zu erhalten.²²¹

Diese beabsichtigte Authentizität der kommenden Episoden wird zusätzlich noch durch eine Montage²²² zu Beginn des Filmes verdeutlicht, und auch durch die Worte des Autos „... *als ich jung war, glaubte ich mein Leben würde tausend Jahre währen, würde köstlich sein, aber es war nicht so köstlich, und es wurden nur zwölf Jahre daraus*“, unterstrichen.²²³ Einzig der Untertitel zum Film „*Geschichte eines Autos. Erzählt von ...*“ weist darauf hin, dass es sich bei den im Film dargestellten Episoden um fiktionale Geschichten und nicht um tatsächliche Begebenheiten aus jenen Tagen handelt, aber dennoch: Es könnte so oder ähnlich gewesen sein.

4.8.9.2. Schlussequenz

Das Ende der siebten Episode leitet mit einer Montage aus Dokumentarmaterial aus dem Zweiten Weltkrieg, mit dessen Hilfe die Geschehnisse der letzten Kriegstage nochmals schlaglichtartig beleuchtet werden, in die Rahmenhandlung über. Die sehr schnell geschnittenen Szenen unterstreichen zusätzlich die Erinnerung des Autos:

Stimme

des Auto: Was dann kam – ich habe das alles nicht mehr so richtig verstanden. – Es ging zu schnell. Alles. – Ich bin nicht mehr richtig zur Besinnung gekommen. – Und dann kam auch schon das Ende. – Für alle. – Für alles. – Und auch für mich.

Ebenso wie bei der Eröffnungssequenz wird auch hier mittels der montierten Filmbilder eine sehr authentische Wirkung beim Zuschauer hervorgerufen, die Erinnerung an all das erlittene Leid ist präsent und damit einhergehend auch die Erkenntnis, dass es vorüber ist und dass die Schrecken jener Tage endgültig Vergangenheit sind. Diese Tatsache wird zudem noch durch das Ende dieser Sequenz unterstrichen, die das auf der Seite liegende Auto zeigt, bei dem sich sogar noch ein Rad dreht und welches nun mit den Gesichtern der wichtigsten Protagonisten in Großaufnahme überblendet wird.²²⁴ Jetzt am Ende ist das Auto nur noch ein Wrack, welches

²²¹ Siehe: Fritsche, S. 47, Becker/Schöll, S. 65 und Pleyer, S. 56.

²²² Die hier eingesetzte Montage zeigt in geraffter Form die Produktion des Autos, wobei in dieser Szene die Aufnahmen der Herstellung übereinander gelegt eingeblendet werden.

²²³ Siehe: Fritsche, S. 45.

²²⁴ Siehe: Ebd., S. 46 und Becker/Schöll, S. 170.

darauf wartet, von zwei Mechanikern ausgeschlachtet zu werden – und so beginnt der Film. Der Kreis hat sich geschlossen.

Auf sein Leben und seine Besitzer zurückblickend stellt das Auto resümierend fest:

Stimme

des Auto:

(...) Aber ich habe ein paar Menschen gesehen, und nach denen fragten Sie doch, Herr Willi, nicht? – Die Zeit war stärker als sie, aber ihre Menschlichkeit war stärker als die Zeit. Es hat sie gegeben, diese Menschen und es wird sie immer geben, zu allen Zeiten. – Denken Sie daran, wenn Sie an Ihre Arbeit gehen.

Der Rückblick soll dazu befähigen, das Vergangene „*als positiven Anknüpfungspunkt und Ansporn für das selbstlose Weitermachen in Gegenwart und Zukunft*“²²⁵ zu qualifizieren. Die Rückerinnerung an jene Tage wird zur Gänze positiv bewertet und mit Hilfe der Aussage „*Die Zeit war stärker als sie, aber ihre Menschlichkeit war stärker als die Zeit*“ wird es möglich, einen Schlussstrich unter die Vergangenheit zu setzen, wodurch sie als abgeschlossen und als bewältigt angesehen werden kann.²²⁶

Auch dem Autowrack wurde alles Brauchbare entnommen, das Alte ist Vergangenheit, jetzt kann die Zukunft beginnen, und so machen sich auch Willi und Karl mit neuer Kraft wieder ans Werk, „*Komm – Fass an*“, denn angesichts der Menschlichkeit, die es auch in jenen Tag gab, gibt es keinen Grund mehr für die Hoffnungslosigkeit und Niedergeschlagenheit. Selbst Karl, der zu Beginn die Sinnlosigkeit dieser Nachkriegstage symbolisierte, hat seine Einstellung gewandelt; er blickt freudig und erwartungsvoll in die Zukunft, da sich auch in der Gegenwart unzählige Gelegenheiten finden, sich menschlich zu verhalten und sich als Mensch zu bewähren, denn „*gerade aus der im Film gezeigten Menschlichkeit, die sich in Extremsituationen bewährt, wird die Kraft zum Neuanfang gewonnen*.“²²⁷

Langsam schwenkt die Kamera nun von links nach rechts, weg vom Autofriedhof hin zu demselben Weg, den eingangs zwei alte Leute und der Kriegsversehrte entlang gingen, auf dem nun zwei spielende Kinder durch die Trümmer und Ruinen laufen. Die letzte Einstellung der Kamera erfasst Feldblumen, die mitten in den Trümmern wieder zu wachsen und blühen begonnen haben. Mit diesen beiden Symbolen soll dem Zuschauer der Weg in eine neue, bessere Zukunft signalisiert werden.²²⁸

²²⁵ Becker/Schöll, S. 152.

²²⁶ Siehe: Ebd., S. 53.

²²⁷ Wilharm: *Bewegte Spuren*. S. 62.

²²⁸ Siehe: Fritzsche, S. 47 und Pleyer, S. 59f.

4.9. „Reduzierung“ des Filmes auf das Sujet der „Menschlichkeit“

*„Man kann nicht immer ein Held sein,
aber man kann immer ein Mensch sein.“*

Johann Wolfgang von Goethe

Diese einfachen Worte spiegeln das Leitmotiv des Films „IN JENEN TAGEN“ wieder, welches Helmut Käutner seinem Werk zugrunde gelegt hat: Das Motiv der Menschlichkeit in einer inhumanen Zeit wird zum zentralen Beweggrund für die Entscheidungen seiner Protagonisten.

In jeder der sieben Episoden geraten die darin vorgestellten Personen aufgrund persönlicher Ereignisse in einen „*zwischenmenschlichen Entscheidungskonflikt*“²²⁹, sie werden zu einem moralischen Abwägen ihrer Interessen gezwungen, was immer zu einen Wendepunkt in ihrem Leben führt. Bei diesem, in ihrem Inneren ablaufenden Entscheidungsprozess müssen sie zwischen ihren eigenen Wünschen und jenen ihrer Mitmenschen, die durchwegs Familienangehörige oder Freunde sind, abwägen. Zumeist haben die Protagonisten dann ihre Wahl gegen ihre persönliche Sicherheit getroffen, sie haben ihr eigenes Leben in Gefahr gebracht und sich vielfach den militärischen Gewalthabern ausgeliefert, um so die Existenz der anderen zu retten oder sie durch ihre Handlung zu schützen, wodurch sie ihre Menschlichkeit unter Beweis stellten. Was hier gezeigt wird, sind Ausschnitte aus privaten Schicksalen, die den Betroffenen das Äußerste abverlangen und sie an die Grenzen ihres Menschseins führen, aber es sind keine Heldentaten nötig, um sich als Mensch in einer unmenschlichen Zeit zu bewähren:

In der ersten Episode ist Sybille erst dann bereit, Steffen nach Mexiko zu folgen, als sie die Zusammenhänge zwischen seiner Abreise und den geänderten Machtverhältnissen in Deutschland begreift. Ihre Menschlichkeit beweist sie dadurch, dass sie für den Mann, den sie wirklich liebt, ihre Heimat verlässt und bereit ist, mit ihm in eine ungewisse Zukunft zu gehen.

Das über den Komponisten Grunelius verhängte Berufsverbot wird in der zweiten Geschichte zum Wendepunkt für Angela. Angesichts der Diffamierung seiner Musik als „entartet“, verzichtet sie darauf, ihrem Vater von der geheimen Liebesbeziehung

²²⁹ Burghardt, S. 255.

zwischen ihrer Mutter Elisabeth und Grunelius zu erzählen. Angelas Menschlichkeit manifestiert sich in ihrer Anteilnahme an Grunelius Schicksal und ihre Entscheidung, auf ihre persönliche Rache zu verzichten.

Die Menschlichkeit des in einer „Mischehe“ lebende Wilhelm Bienert, dem seine Frau Sally die Scheidung anbietet, um ihn so vor den bereits einsetzenden Repressalien gegen Juden zu schützen, zeigt sich darin, dass er sich auch angesichts der Ausschreitungen in der „Reichskristallnacht“ zu seiner Frau und ihrer Liebe zueinander bekennt und dafür sein eigenes Leben opfert. Sally zeigt ihre Menschlichkeit durch ihr Angebot sich von ihrem Mann zu trennen, um ihn so zu retten.

In der vierten Geschichte muss Dorothea nicht nur erfahren, dass ihr verschwundener Mann Jochen sie mit ihrer Schwester Ruth betrogen hat, sondern auch, dass er durch die Gestapo auf der Flucht erschossen wurde. Sie erkennt in welcher Gefahr ihre Schwester, die mit Jochen gemeinsam für den politischen Widerstand gearbeitet hat, schwebt und gibt ihr die Möglichkeit zur Flucht. Dorothea beweist Größe und Menschlichkeit, da sie zur Rettung von Ruth die eigene Festnahme und ihre Hinrichtung wegen Verrats riskiert.

Die nächtliche Fahrt durch Partisanengebiet verbindet den einfachen Soldaten August Hintze und den im Osten neuen Leutnant; während letzterer an seinen Pflichten als Soldat festhält, ist Hintze in Bezug auf diesen Krieg bereits desillusioniert und weiß nicht mehr, was er glauben soll. Der durch eine Kugel der Partisanen getötete einfache Soldat Hintze zeigt seine Menschlichkeit dadurch, dass er die russische Bevölkerung nicht als Feinde, sondern als Menschen sieht.

In der sechsten Episode versucht die resolute, unerschrockene Erna ihre ehemalige Dienstgeberin, Baronin von Thorn, deren Sohn einer der Beteiligten am Attentat vom 20. Juli 1944 ist, vor der Sippenhaft in Sicherheit zu bringen. In dieser Situation stellt Erna ihre Menschlichkeit dadurch unter Beweis, dass sie die der Baronin drohende Verhaftung abzuwenden versucht und sich der Fluchthilfe schuldig macht. Die Baronin, die erst bei ihrer Festnahme Ernas wahre Motivation erkennt, zeigt ebenfalls menschliche Größe, indem sie nun ihrerseits Erna zu schützen versucht.

In der letzten Geschichte scheint das Hauptanliegen des Filmes, die Menschlichkeit und ihre allgemeine Gültigkeit nochmals zusammengefasst zu sein, denn diese Episode ist in Anlehnung an den Stall von Bethlehem konzipiert. Der Kradmelder Josef bringt das Flüchtlingsmädchen Maria mit ihrem Töchterchen Mariele sicher bis an den Stadtrand von Hamburg. Er selbst wird auf der Rückfahrt von einem

Straßenposten als Deserteur festgenommen, doch der Posten zeigt seine menschliche Seite indem er Josef zum Abhauen auffordert. Beide verletzen ihre Dienstpflicht und setzen sich somit einer standrechtlichen Verfolgung aus.²³⁰

Was den Menschen in den gezeigten Situationen nicht mehr möglich war, nämlich eine emotionslose, neutrale Sicht der Ereignisse und Geschehnisse jener Tage, kann mit Hilfe des Autos als stummer Zeuge der Vorkommnisse erreicht werden: Dieses kann vorurteilsfrei, objektiv und ohne Partei- oder Anteilnahme berichten. Erst mit Hilfe dieses Vehikels wird es möglich, die persönlichen Ereignisse aus der Zeit des Nationalsozialismus zu lösen und in die Gegenwart zu transferieren, um so zu zeigen, in welcher Weise man an der Vergangenheit festhalten kann. Die Selbstlosigkeit jedes einzelnen von ihnen siegte über die Unmenschlichkeit eines Regimes und seiner Anhänger.²³¹ Der Aspekt der Humanität war für Helmut Käutner der wichtigste überhaupt, denn er wollte das Menschliche in jenen Tagen zeigen und es herausstreichen. Es schiebt sich daher immer das private Ereignis in den Vordergrund und sein politisches Pendant ist nur der Auslöser, um etwas zu tun oder zu unterlassen.²³² Daher sind die behandelten historischen Ereignisse nicht das wesentliche und tragende Element der Handlung, sondern es wird über diese eigentlich „nur nebenher“ berichtet. Dies zeigt sich auch in der sprachlichen Gestaltung, denn es wird kein Ereignis direkt bezeichnet, sondern immer nur mit Hilfe von Andeutungen umschrieben, also indirekt benannt. So kommt es auch zu keiner Beurteilung des nationalsozialistischen Systems, die Täter werden nie direkt angesprochen oder beim Namen genannt und schon gar nicht im Film gezeigt.²³³ Durch diese Anonymisierung ist es möglich, eine klare Trennung zwischen den nationalsozialistischen Machthabern mit ihren Gefolgsleuten und der deutschen Bevölkerung vorzunehmen, wodurch letztere schlussendlich entlastet wird.²³⁴ In allen Episoden wird das Individuum zum Spielball der politischen Ereignisse; durch das aktuelle Politgeschehen erfolgen dramatische Eingriffe in die ganz persönlichen Schicksale der Protagonisten, die ansonsten keinerlei Berührungspunkte damit haben.

²³⁰ Siehe: Burghardt, S. 253f und Fritsche, S. 39-41.

²³¹ Siehe: Becker/Schöll, S. 28.

²³² Siehe: Abblenden, S. 72.

²³³ Einzig in der vierten Episode sind zwei Männer in verdächtig unauffälligen grauen Mänteln und Hut zu sehen, die Dorothea aus ihrem Haus begleiten.

²³⁴ Siehe: Fritsche, S. 38.

4.10. Resonanz bei Publikum und Filmkritik

„IN JENEN TAGEN ist für viele der beste Film Helmut Käutners; mit Sicherheit ist er einer der besten, die er nach dem Krieg inszeniert.“²³⁵

Im Hamburger „Waterloo“-Kino wurde am 13. Juni 1947 die Premiere von Käutners erstem Nachkriegsfilm „IN JENEN TAGEN“ gefeiert, und am 17. Juni wurde der Film in Berlin anlässlich des 35jährigen Jubiläums des Marmorhauses der Öffentlichkeit vorgestellt. Die Reaktion des Publikums bei den Uraufführungen sowie die Pressestimmen waren durchwegs positiv, der Film war ein „voller Erfolg“.²³⁶

In der ersten Berliner Nachmittagsvorstellung kam es allerdings zu einem kleineren Zwischenfall, genau zu jenem Zeitpunkt als Ida Ehre, die im Film Sally Bienert verkörpert, erstmals auf der Leinwand zu sehen war. Genau in diesem Moment wurden im Zuschauerraum weiße Mäuse freigelassen, was Verwirrung, einige Schreie und sogar ein überstürztes Verlassen des Kinosaales bei einigen Filmbesuchern zur Folge hatte. Nachdem die Tiere wieder eingefangen worden waren, konnte die Vorstellung ohne weitere Zwischenfälle ruhig zu Ende gehen.²³⁷

Trotz der positiven Aufnahme des Filmes bei den Premieren war der Andrang durch das Publikum in den Lichtspielhäusern weniger befriedigend, der durchschlagende Erfolg an den Kinokassen blieb aus, denn keiner wollte zu diesem Zeitpunkt Geschichten von „jenen Tagen“ hören.²³⁸ Zudem legte der Titel die Vermutung nahe, dass es sich dabei wieder um politische Agitation handeln könnte.

„Also ein Gerede, ein Erklären, was man gar nicht erklärt haben möchte, jeder weiß doch Bescheid, und bewiesen wird alles, so herum und so herum. IN JENEN TAGEN? Das ist todsicher Propaganda, brauchen wir nicht, sehen wir uns nicht an.“²³⁹

²³⁵ Cornelsen, S. 73.

²³⁶ Schnurre: In jenen Tagen. S. 201.

²³⁷ Der Grund für die Reaktionen beim Publikum war, dass Joseph Goebbels mit Hilfe von weißen Mäusen die Absetzung des Filmes „Im Westen nichts Neues“ von Erich Maria Remarque erreicht hatte. Damals zählte die Begegnung mit weißen Mäusen wohl zu den schlimmsten Dingen, die einem Kinobesucher widerfahren konnten.

Siehe: Abblenden, S. 79 und Riess, S. 109f.

²³⁸ Siehe: Cornelsen, S. 74 und Fritsche, S. 50.

²³⁹ NN: Das erlösende Wort. In: Die Gegenwart, Nr. 17, März 1948. Abgedruckt in: Jacobsen/Prinzler, S. 197.

Die Reaktionen von denjenigen, die sich Käutners Film dennoch ansahen, waren eindeutig: Das Publikum war berührt und in sich gekehrt, es wurde kaum diskutiert und „es ging still weg. Manche hatten verweinte Augen, alle waren ernst“.²⁴⁰ Einige Zuschauer verließen unzufrieden das Kino und manch abfällige Bemerkung wurde dabei geäußert. Bei diesem Teil der Filmbesucher handelte es sich zumeist um solche, die ins Kino gegangen sind, um sich zu unterhalten und dem tristen Alltagsgeschehen zu entfliehen. Sie erwarteten bunte Bilder, Ablenkung und eine ansprechende Handlung, die zum Träumen einlädt, so wie sie in den ausländischen Filmproduktionen präsentiert wurden. Aber einen Film, der sich mit den Verbrechen des nationalsozialistischen Systems auseinandersetzt, will kaum noch jemand sehen; so findet sich auch in der Österreichischen Kino-Zeitung vom Oktober 1948 die Feststellung: „Der Film kommt ein bißchen spät zu uns. Das Publikum dieser Tage will nichts mehr hören und sehen von Krieg, Bomben und Tendenz.“²⁴¹

Für diese Art von Spielfilmen wurde in der Öffentlichkeit relativ rasch der eher geringschätziger, ablehnender Terminus „Trümmerfilme“ geprägt. Dieser Begriff wurde nicht nur zu einem Etikett für Produktionen, in denen tatsächlich Trümmer- und Ruinenlandschaften des zerstörten Deutschland zu sehen waren, sondern auch für all jene, deren Handlung einen Zeitbezug herstellten. Die Ablehnung, die diese neuen deutschen Filme von den Zuschauern erfuhren, schlug sich umgehend auch auf die Programmierungen der Lichtspieltheater nieder, denn diese wiederum versuchten, so oft wie nur irgend möglich, andere, gewinnbringendere Filme ins Programm zu nehmen.²⁴² Dennoch war Käutners „IN JENEN TAGEN“ im Gegensatz zu anderen Trümmerfilmen sogar einigermaßen erfolgreich, was sich aus einem Vergleich der Besucherzahlen zu den jeweiligen Filmen ergibt.²⁴³

Der bei der zeitgenössischen Filmkritik vorherrschende Grundtenor war ein äußerst positiver, doch sollte dieser durch die Prämierung, die der Streifen bei den Filmfestspielen in Locarno im Jahre 1948 als erster deutscher Nachkriegsfilm erhielt, noch gesteigert werden. „IN JENEN TAGEN“ wurde „allgemein als Rehabilitation der deutschen Filmkunst gefeiert.“²⁴⁴ Auch in Deutschland wurde Käutners Film ausgezeichnet, er erhielt das Prädikat „Besonders wertvoll“ verliehen. In der Begründung für die Vergabe dieser Auszeichnung wurde darauf hingewiesen, dass

²⁴⁰ Das erlösende Wort, S. 197.

²⁴¹ NN: „In jenen Tagen“ Geschichte eines Autos. In: Österreichische Kino-Zeitung, Nr. 114, 02.10.1948, S. 6.

²⁴² Siehe: Becker/Schöll, S. 189f, FN 7, Greffrath, S. 118 und Pleyer, S. 155.

²⁴³ Siehe: Wilharm: Bewegte Spuren. S. 44.

²⁴⁴ Töteberg, S. 114.

„die tief anrührende Menschlichkeit, aber auch die Wirklichkeitsnähe dieses Films“²⁴⁵ im deutschen Spielfilm kaum wieder erreicht worden sind, und dass es gelungen ist, „die verborgene Menschlichkeit jener furchtbaren Jahre tröstlich ans Licht zu bringen, ohne die Schrecken und die Verbrechen jener Zeit im mindesten zu beschönigen.“²⁴⁶

Auch hier wird das entscheidende Charakteristikum des Filmes, das Sichtbarmachen der Menschlichkeit in einer unmenschlichen Zeit, lobend hervorgehoben. Ähnlich argumentiert Wenzel in seinen „Gedanken zum Film ‚In jenen Tagen‘“, wenn er feststellt: „Es gab noch Deutsche, die die Ehre Deutschlands retteten, die Menschen blieben in entmenslichter Zeit.“²⁴⁷ Auch der Spiegel streicht in seiner Besprechung positiv hervor, dass der Film nicht belehrend den politischen Zeigefinger hebt, sondern nichts weiter will als aus einer unmenschlichen Zeit die Gesichter einer Handvoll Menschen hervorzuheben.²⁴⁸

Neben dem bei allen zeitgenössischen Kritikern im Mittelpunkt ihrer Abhandlung stehenden Aspekt der Humanität, der über der Handlung des Filmes wie der „Stern von Bethlehem“ strahlt, wird auch anerkennend dargetan, dass Käutner vieles mit Hilfsmitteln angedeutet und nur „so im ‚Nebenbeigesprochen‘ und so haargenau die kennzeichnende Sprache der Tyrannei festgehalten“²⁴⁹ hat. Die noch vorhandene unmittelbare zeitliche Nähe zu den Ereignissen der jüngsten Vergangenheit machte es möglich, dass beim Publikum ein Wiedererkennen einsetzte. Diese Sichtweise vertrat auch Ida Ehre in einem 1985 mit ihr geführten Interview, in dem sie anmerkte, dass ein nur über bildliche Anhaltspunkte erfolgter Hinweis auf die Täter für das damalige Kinopublikum völlig ausreichend gewesen war und sie gibt auch zu bedenken:

„Und wenn ein Schauspieler in einer Situation eine Rolle spielt, so wie dies hier der Fall war, dann glaube ich nicht, daß er sehr darüber nachdenkt, sollte man das nicht noch viel schwieriger, sollte man das noch deutlicher zeigen? Wird es dem Menschen, der nachfolgt, der diese Situation nicht direkt erlebt

²⁴⁵ Besonders wertvoll. Hrsg. von der Filmbewertungsstelle Wiesbaden, 3. Folge, Wiesbaden 1960, S. 68.

²⁴⁶ Ebd., S. 69.

²⁴⁷ Wenzel, Walter: Gedanken zum Film „In jenen Tagen“. In: Westfälische Rundschau, 27.08.1948. Abgedruckt in: Bessen, S. 141.

²⁴⁸ NN: Ein Auto fährt durch zwölf Jahre. Menschen in unmenschlicher Zeit. In: Der Spiegel, Nr. 24, 14.06.1947. Abgedruckt in: Bessen, S. 144f.

²⁴⁹ Das erlösende Wort, S. 198.

*hat, wird er es begreifen können? Ich glaube nicht, daß man damals daran gedacht hat.*²⁵⁰

In diesem Sinne moniert auch Walter Wenzel, dass sich Käutners konzentriert geraffte Darstellungsweise an „den bereits Wissenden“²⁵¹ wendet und daher wird es Jugendlichen nicht leicht gemacht, die dargestellten seelischen Entscheidungen und Zusammenhänge im Film zu erkennen und nachvollziehen zu können.

Bemängelt wurden in einigen Fällen ebenfalls die technischen Unzulänglichkeiten, die „IN JENEN TAGEN“ aufweist, denn die Schwierigkeiten und Strapazen, mit denen die Produktion zu kämpfen hatte, hinterließen sichtlich ihre Spuren im Film, die aber letztendlich den positiven Gesamteindruck nicht schmälern konnten: „Über die für heutige Verhältnisse mangelhafte Tontechnik meinte der Ausschuß angesichts der damaligen Schwierigkeiten hinwegsehen zu dürfen“.²⁵²

Der in der Filmkritik vorherrschende Grundtenor war aber dennoch ein durch und durch positiver, der Film wurde als ein „genialer Wurf“²⁵³ gefeiert, aber die fehlende Distanz und die noch frische Erinnerung an „jene Tage“ waren wohl der Grund dafür, dass Käutners Film vom zeitgenössischen Publikum mit weniger Begeisterung aufgenommen wurde. Auch Greffrath nimmt an, dass für die zeitgenössischen Kinobesucher schon eine dezente, verschleierte Andeutung oder indirekte Darstellung des nationalsozialistischen Regimes und ihrer Herrschaftssymbole eine Zumutung darstellten und „die heutige positive Aufnahme des Filmes durch ältere Zuschauer aus der gewachsenen Distanz zu den Ereignissen zu erklären ist“²⁵⁴.

²⁵⁰ Zitiert nach: Greffrath, S. 162.

²⁵¹ Wenzel, S. 143.

²⁵² Besonders wertvoll, S. 70.

²⁵³ Wenzel, S. 143.

²⁵⁴ Greffrath, S. 44f., FN 128.

5. Schlussbetrachtung

*Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit,
und neues Leben blüht aus den Ruinen.*

Johann Christoph Friedrich von Schiller

1945 war das Jahr des Zusammenbruchs des nationalsozialistischen Reiches, der von einem totalen Regime gewollte totale Krieg endete in einer bedingungslosen Kapitulation und in einer totalen Entäußerung. Doch blühte wirklich neues Leben aus den Ruinen- und Trümmerlandschaften des zerstörten, ausgebombten Deutschland? Für Kreimeier existiert die oft zitierte und ebenso oft bestrittene These der „Stunde Null“ nach dem Kriegsende tatsächlich *„als Null-Situation in einem geistig und emotional ausgelaugte Kollektiv, das einen radikalen Bruch mit der Politik, ja mit politischem Denken überhaupt vollzog.“*²⁵⁵ Diese Annahme eines Bruches ist sicherlich nicht von der Hand zu weisen, denn viele Deutsche waren verbittert, und ihre Weigerung, die Vergangenheit mitsamt der begangenen Schuld anzuerkennen und zu verarbeiten anstatt sie zu verdrängen, war als ein kollektives Phänomen bei der gesamten Nachkriegsgesellschaft zu beobachten.²⁵⁶

Diese Vorliebe, einen Schlusstrich unter die letzten zwölf Jahre nationalsozialistischer Herrschaft zu ziehen, ist ein wesentlicher Bestandteil der Vorstellung von einer „Stunde Null“, die auch in vielen Filmen der Nachkriegszeit das Verhältnis zwischen „bewältigter“ Vergangenheit und zu bewältigender Gegenwart kennzeichnet. Die sogenannten „Trümmerfilme“, welche von Brandlmeier als *„ein spezifisch deutscher kultureller Sonderweg“*²⁵⁷ gesehen werden, kultivierten bei der Bevölkerung zusätzlich die bereits vorherrschende Ansicht von einer Ohnmacht des einzelnen gegenüber dem Hitler Regime; gleichzeitig wird damit auch die Schuld einiger weniger Macht- und Funktionsträger sowie die Schuldlosigkeit des einzelnen suggeriert. Die Filme der Nachkriegszeit beschäftigen sich eher mit Lösungen von

²⁵⁵ Kreimeier, Klaus: Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms. In: Zwischen gestern und morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962. Hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schober. Frankfurt am Main 1989, S. 8.

²⁵⁶ Mit diesem „deutschen Syndrom“ haben sich Margarete und Alexander Mitscherlich sehr ausführlich auseinandergesetzt. Siehe hierzu: Mitscherlich, Alexander und Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München 1998.

²⁵⁷ Brandlmeier, Thomas: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. In: Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962. Hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schober. Frankfurt am Main 1989, S. 35.

persönlichen Lebensproblemen und dem Meistern von Schicksalsschlägen, als sich mit der Frage nach der Schuld auseinanderzusetzen. Sie machen sich die Rolle der Opfer zu eigen und die Frage nach den Tätern wird nicht oder nur sehr unterschwellig und indirekt angedeutet, doch nie konkret gestellt oder ausgesprochen.

Als genereller Grundtenor aller Filme, die zwischen 1946-1948 produziert wurden, wurde propagiert, nicht verzagt zu sein sowie mit doppelter Anstrengung und Mühe zum Wiederaufbau der Gesellschaft, Wirtschaft und Infrastruktur beizutragen. Das vordergründige Ziel dieser Filme war, im Zuschauer wieder neuen Lebensmut zu wecken und in ihm einen Wiederaufbauwillen hervorzurufen; es wurde häufig an die Gemeinschaft, den Zusammenhalt und die Menschlichkeit appelliert. Diese Aufforderungen an das Publikum nach positiven Werten und Leitbildern zu suchen, bezeichnet Burghardt nicht zu unrecht als die „*moralische Wiederaufrüstung*“, deren Ausgangspunkt das Bewusstsein bildet, „*daß der Mensch nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialisten-Regimes dringend einen neuen Glauben, eine neue Hoffnung, eine neue Zukunft wie auch eine neue Chance*“²⁵⁸ dringend benötigt.

Eines der zentralen Themen in den Filmen ist dabei die Humanität, einander zu helfen wird dabei zu einem Ideal, dem es nachzueifern gilt, erhoben. Auch Helmut Käutners Film „IN JENEN TAGEN“ hat sich dem Inbegriff der Unbesiegbarkeit der Menschlichkeit verschrieben, die sich gegen ein menschenverachtendes Regime stellt: Der Sieg der Humanität ist Anlass und Aufforderung an die Gegenwart, ohne nochmaliges Zurückblicken auf die Vergangenheit, welche nunmehr abgeschlossen und aufgearbeitet ist, die inneren Kräfte für den Wiederaufbau zu mobilisieren, die Zukunftsängste abzubauen und die Aufbaumoral sowie die Lebensfreude zu stärken. In diesem Sinne beantworten der Mechaniker Wille in Käutners Film die eingangs gestellte Frage, was denn ein Mensch sei, in der Schussesequenz, wenn er meint: „*Hauptsache ist wohl, man versucht, einer zu sein. Man hat verdammt viel Gelegenheit heutzutage.*“

Mit dem Sujet der Menschlichkeit war der Film am Pulsschlag der Zeit, seiner Entstehungszeit. Doch stellte sich gleichzeitig die Frage, ob die Reduktion des Filmes einzig auf das Thema Menschlichkeit diesem wirklich gerecht zu werden vermag, oder ob sich nicht weitere wichtige Aussagen über die Zeit, auf welche er mit Hilfe jeder der sieben Geschichten zurückblickt, dahinter verbergen, die nicht

²⁵⁸ Burghardt, S. 244.

offensichtlich dargestellt und direkt angesprochen, sondern nur indirekt und unterschwellig angedeutet wurden. Eine Analyse der einzelnen Episoden machte deutlich, dass Helmut Käutners Film nicht nur die auch in jenen Tagen vorhandene Menschlichkeit aufzeigt, sondern auch einen Überblick über die historischen Gegebenheiten, die wichtigsten Daten und Ereignisse des Dritten Reiches sowie die Stimmung der damaligen Zeit sehr plastisch und eindringlich zu vermitteln vermag. Diese Konfrontation mit der unmittelbaren Vergangenheit muss für den zeitgenössischen Filmbesucher eine Belastung oder zumindest schmerzhaft und schreckliche Erinnerungen hervorgerufen haben. Die im Film intendierte Entlastungsfunktion wurde damals nicht oder kaum wahrgenommen, während diese für die Generation der Nachgeborenen sehr wohl deutlich zutage tritt.

Der Film „IN JENEN TAGEN“ erzählt nicht nur die sieben Schicksale der Besitzer des Wagens, sondern das Automobil führt dem Publikum auch die wesentlichen Entwicklungsstadien des Nationalsozialismus vor Augen, ohne hiezu eine wertende Haltung einzunehmen. Aus diesem Grund ist dieser Spielfilm geradezu prädestiniert dafür, um als Quelle für historische Untersuchungen zu dienen, allerdings unter der Prämisse, welche für jedes andere Filmdokument auch zu gelten hat, dass er nicht für sich alleine, also isoliert, betrachtet und interpretiert wird, sondern er muss im Vergleich mit anderen Quellen, beispielsweise Zeitungsartikeln, Akten, usw., erfolgen. Generell sollte nie ein einziges Dokument die Basis für historisches Arbeiten sein, will man sich nicht in den Bereich der Spekulationen begeben, doch integriert man filmische Dokumente in seine Forschungsarbeit, so sollten auch diese ins Zentrum der Untersuchung rücken und nicht nur als „Bebildung“ und Veranschaulichung für die aus schriftlichen Quellen gewonnenen Erkenntnisse dienen, denn der Film unterscheidet sich von anderen Quellen lediglich durch seine äußere technische Beschaffenheit und nicht durch seinen inneren Erkenntniswert.

Anhang

Käutner, ein Leben für den Film

„Helmut Käutner gilt als einer der bedeutendsten deutschen Filmregisseure seiner Zeit, gar als der begabteste und genialste überhaupt.“²⁵⁹

Im März 2008 jährte sich zum 100. Mal der Geburtstag eines ganz großen, aber gleichzeitig auch sehr umstrittenen Regisseurs, der die deutsche Filmlandschaft prägte wie kein anderer.

Helmut Käutner erblickte am 25. März 1908 als Sohn des Kaufmanns Paul Käutner und seiner Frau Claire, geborene Röntgen²⁶⁰, in Düsseldorf das Licht der Welt. Seine Eltern verlor er bereits in relativ jungen Jahren; der Vater fiel im Ersten Weltkrieg und seine Mutter verlor er im Jahre 1926, in jenem Jahr, in dem der damals 18jährige auch sein Abitur machte. Käutner, den es schon während seiner Schulzeit zum Theater hinzog – er wirkte bereits bei zahlreichen Schulaufführungen und auch in einer Laienspieltruppe mit –, besuchte nach seiner Reifeprüfung die Folkwang-Schule für Tanz und Pantomime; gleichzeitig nahm er auch Unterricht in Grafik und Innenarchitektur an der Kunstgewerbeschule, da es von Kindesbeinen an, Wunsch gewesen war, Architekt zu werden. Doch dieser Jugendtraum, Häuser zu bauen oder diese einzurichten, hielt nicht allzu lange an, denn bereits zwei Jahre später übersiedelt er kurz entschlossen nach München, wo er Kurse und Seminare in den Fächern Germanistik, Philosophie, Psychologie, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft belegte. Bereits während seiner Studienzeit, die zehn Semester dauern sollte, begann er nebenbei Kostümentwürfe und Bühnendekorationen zu zeichnen. Außerdem verfasste er Feuilletons und Kritiken, die ihm aber kaum Geld einbrachten. Es entstanden schließlich ganze Brett- und Funkmanuskripte, Entwürfe zu Romanen, Theaterstücken und Filmdrehbüchern.

²⁵⁹ Abblenden, S. 7.

²⁶⁰ Helmut Käutner ist der Enkel des Nobelpreisträgers Wilhelm Conrad Röntgen.

Schnell geriet Käutner in den Dunstkreis um Professor Artur Kutscher. Ein Empfehlungsschreiben eines Freundes verschaffte ihm Zutritt in das berühmte Theaterseminar des „Außerordentlichen“, was nicht nur der Höhepunkt seiner Studienzeit werden sollte, sondern auch die Weichenstellung für sein späteres Leben. Professor Kutscher war nicht nur ein außergewöhnlicher Mensch und Hochschullehrer, ein Abgott für seine Studenten, sondern er war auch immer bemüht, ein breit gefächertes Lehrprogramm anzubieten; er veranstaltete Autorenabende und darüber hinaus auch regelmäßig Theateraufführungen, bei denen unter anderem Helmut Käutner als Schauspieler auftrat.

Diese Zeit war jene der studentischen Kabarets, für welche nun auch Käutner seine Begabung entdeckte. Im Jahr 1931 gründete er mit seinen Kommilitonen Kurt E. Heyne, Bobby Todd und Werner Kleine die Kabarettgruppe „Die vier Nachrichten“, deren geistiger Kopf Helmut Käutner wurde. Die Truppe glossierte mit studentischer Unbekümmertheit allerlei Alltagsprobleme. Als Werner Kleine, der die musikalische Leitung inne hatte, ausstieg, schloss sich Norbert Schultze unter dem Pseudonym „Frank Norbert“ den „Vier Nachrichtern“ an. Mit ihrer dreiaktigen Operette „HIER IRRT GOETHE“, einer schwungvollen Zeitsatire auf das Goethe-Jahr 1932, gelang ihnen der Durchbruch; die „Nachrichten“ gastierten mit diesem Stück in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Weitere Programme wurden in das Repertoire aufgenommen: „DIE NERVENSÄGE“, „DER ESEL IST LOS“ und dann „DER APFEL IST AB“, mit welchen sie sehr erfolgreich auf Tournee waren.

Doch mit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten kam auch das Ende des politisch-satirischen Kabarets in Deutschland, welches Käutner verstand *„als eine moralische Anstalt mit dem Ziel, sich satirisch und politisch mit dem Zeitgeschehen auseinanderzusetzen und auf eine Besserung der Verhältnisse hinzuarbeiten“*.²⁶¹ Mit zunehmendem Misstrauen wurden daher die Aktivitäten der „Vier Nachrichten“ von den neuen Machthabern beobachtet; mit Nachdruck wurde ihnen auch nahe gelegt, sich von ihrem nichtarischen Partner Bobby E. Todd zu trennen, worauf dieser dann pro forma als festes Mitglied ausschied. Helmut Käutner sowie Kurt E. Heyne wurden daraufhin in die nationalsozialistische Bühnengenossenschaft aufgenommen; dennoch erhielten sie am 01. Oktober 1935 vom Reichspropagandaministerium die Mitteilung, dass ihr Wanderbühnenunternehmen nicht mehr die erforderliche

²⁶¹ Abblenden, S. 19.

„Zuverlässigkeit und Eignung im Sinne der nationalsozialistischen Gesetze“²⁶² erfülle und als destruktiv und zersetzend eingestuft wurden. „Die vier Nachrichten“ wurden verboten. In seinem 1945 für die englische Militärbehörde verfassten Curriculum Vitae schrieb Käutner über „Die vier Nachrichten“, dass sie „zeitsatirisches Theater“ gemacht hatten und deren „Arbeitsgebiet die literarische Glosse, Kultur- und Zeitsatire, ironische Kritik menschlicher Schwäche bei völlig unpolitischer Grundeinstellung“²⁶³ umfasst habe.

Nach dem Verbot durch die Nationalsozialisten wechselte Helmut Käutner zur Bühne: Er spielte und inszenierte am Leipziger Schauspielhaus, an den Kammerspielen in München, und in Berlin arbeitete er am Staatstheater, im Kabarett der Komiker sowie an der Berliner Komödie. In dieser Zeit übernimmt er seine erste Theaterregie, er bespricht und besingt Schallplatten und beginnt Romane, Lustspiele, Theaterstücke und Drehbücher zu schreiben. Für Käutner sind dies die Jahre des Lernens und Erkennens, denn seine Begabung liegt weniger in der Schauspielerei als vielmehr in seinem Talent, zu inszenieren. Dem Film war er bis dahin eher ablehnend gegenübergestanden, doch Hans Schweikart, der damals im Vorstand der Bavaria war, gelang es, in ihm eine gewisse Neugierde zu wecken und ihn für die Drehbucharbeit zu interessieren. Gemeinsam mit dem erfahrenen Drehbauchautor Bobby E. Lühge, bei dem sich Käutner auch sein handwerkliches Rüstzeug aneignete, verfasste er daraufhin sein Erstlingswerk „SALONWAGEN E 417“. Weitere Drehbücher entstanden. Rasch jedoch bemerkte Käutner, dass diese im Atelier dann zumeist rigoros abgeändert und beschnitten wurden, was ihn dermaßen verärgerte, dass er kurzerhand beschloss, dabei sein zu wollen, wenn das, was er in seinen Drehbüchern erdacht hatte, verfilmt wurde. So bewarb er sich im Jahre 1939 bei der Terra-Filmproduktion in Berlin als Regieassistent. Doch aufgrund eines Missverständnisses – der neue Produktionschef Peter Paul Brauer, der sich die noch nicht unterschriebenen Verträge auf seinem Schreibtisch nicht durchgesehen hatte, war überzeugt, dass es sich um einen Regievertrag handle – erhielt Käutner seinen ersten Regieauftrag für sein Drehbuch „KITTY UND DIE WELTKONFERENZ“.

²⁶² Siehe: Jacobsen/ Prinzler, S. 18.

²⁶³ Zitiert nach: Ebd., S. 41.

Rückblickend äußerte sich Käutner über diesen „glücklichen Irrtum“ folgendermaßen:

*„Ich bin als Drehbuchautor zum Film gekommen und ursprünglich nur Filmregisseur geworden (nachdem ich allerdings bereits Theaterregisseur war), um zu verhindern, daß meine Drehbücher verdreht werden. – Ich war 31 Jahre alt, als ich meinen ersten Film drehte. – Ich habe nicht den Film als Ausdrucksmittel gewählt (er ist ja nur eines von vielen). Es kommt der Wahrheit näher zu sagen, daß der Film mich gewählt hat, eigentlich gegen meinen Willen.“*²⁶⁴

Nach der viel bejubelten Uraufführung seines Erstlingswerks am 25. August 1939 in Stuttgart wurde Helmut Käutner von den Kritikern als eine Art zweiter Lubitsch gefeiert, doch bereits nach nur wenigen Vorstellungen wurde der Film aufgrund „anglophiler Tendenz“ von der Filmprüfstelle in Deutschland verboten, doch durfte er der Devisen wegen exportiert werden. Und auch Käutner durfte weiterhin Filme produzieren. Es folgten die Filme „FRAU NACH MAß“ (1940), „KLEIDER MACHEN LEUTE“ (1940) nach der gleichnamigen Novelle von Gottfried Keller und als nächstes „AUF WIEDERSEHEN, FRANZISKA“ (1941), bei dem sich Käutner doch zu sehr in die Gegenwart eingelassen hatte, als er seine männliche Hauptfigur nach Erhalt des Einberufungsbefehles sagen lässt: *„Ich will keinen Krieg! Ich bin kein Propagandist! Ich will nicht wieder weg!“*²⁶⁵ Damit hatte sich Käutner dem massiven Vorwurf des Defätismus ausgesetzt, und er musste zum ersten und einzigen Mal die von höherer Stelle beanstandete Szene neu drehen. Käutner filmte daraufhin die ihm aufgezwungene, geänderte Szene mit einem kenntlichen Stilbruch, wodurch er sich deutlich von ihr distanzierte.²⁶⁶

Seine nächsten Filme waren „ANUSCHKA“ (1942), die Geschichte eines Dienstmädchens, „WIR MACHEN MUSIK“ (1942), dann 1943 „ROMANZE IN MOLL“, für den ihm das neutrale Schweden den Kritikerpreis verlieh, welchen der Ausgezeichnete aber offiziell nicht entgegennehmen durfte. In diesem Film tauchte Käutner

²⁶⁴ Zitiert nach: Hembus, Joe: Der deutsche Film kann gar nicht besser sein. Bremen 1961, S. 47.

²⁶⁵ Zitiert nach: Cornelsen, S. 48.

²⁶⁶ „AUF WIEDERSEHEN; FRANZISKA“ war der einzige Film, durch den Käutner hätte belastet werden können, doch durch diesen technischen Trick wurde es ihm möglich, sich von dieser ihm vorgegebene, aufgezwungenen Szene nachweislich zu distanzieren. Käutner drehte sie mit einer Abblende und einer Aufblende vorne und hinten, wodurch man lediglich die beiden mitten durchzuschneiden und zusammenzulegen brauchte, um die ursprünglich von Käutner erdachte Filmversion wieder herstellen zu können.

Siehe: Jacobsen/Prinzler, S. 130.

zum ersten Mal in einer Cameo-Rolle²⁶⁷ auf, was sich in weiterer Folge zu seinem Markenzeichen entwickelte. Im Herbst 1943 drehte Käutner bereits seinen nächsten Film „GROßE FREIHEIT NR. 7“, der im Milieu von St. Pauli angesiedelt ist, welches von Käutner nur zu wahrheitsgetreu abgebildet wurde, was wiederum den Protest von Großadmiral Dönitz zur Folge hatte. Die von diesem vertretene Ansicht, dass deutsche Seeleute nicht trinken und sich nicht mit freizügigen Damen einlassen, führte schließlich dazu, dass auch dieser Film in Deutschland verboten, aber als Devisenbringer sehr wohl gewinnbringend eingesetzt wurde. Für seinen Film „GROßE FREIHEIT NR. 7“ erhielt Käutner 1945 zum zweiten Mal den schwedischen Kritikerpreis verliehen. Sein letzter noch unter dem nationalsozialistischen Regime fertig gestellter, aber dann nicht mehr in den Kinos gezeigter Film war „UNTER DEN BRÜCKEN“ (1944/45).

Viele Kritiker beurteilen jene Filme, die Helmut Käutner während der Nazi Herrschaft gedreht hatte, als seine besten überhaupt, denn *„die Vorsicht mit der er zu Werke gehen mußte, spornte seine Kunst der subtilen Spitzfindigkeiten an“*²⁶⁸. Nach Ansicht von Thomas Brandlmeier ist *„die große politische Bedeutung der Filme, die Käutner im Dritten Reich gedreht hat, (...) ihr unpolitisches Beharren auf dem privaten Glück als einem Wert an sich, um den es sich zu kämpfen lohnt – auch unter widrigsten Umständen.“*²⁶⁹

Die letzten Kriegstage verbrachte das Ehepaar Käutner auf einem deutschen Minensuchboot, wo Käutner eine Milieustudie für einen Kriegsmarine-Film betreiben sollte; statt dessen entstand hier nicht nur die Idee, sondern auch der erste Teil eines Manuskriptes für seinen ersten Nachkriegsfilm „IN JENEN TAGEN“, welches er gemeinsam mit dem Kommandanten des Bootes, Ernst Schnabel, konzipierte.

Nach Ende des Krieges geht Käutner nach Hamburg, wo er maßgeblich an der Reorganisation von Theater, Film und Rundfunk beteiligt war, indem er eine erste Anlaufstelle, eine Art Informationsbüro für Schauspieler einrichtete, sich von den britischen Militärbehörden für den Rundfunk engagieren ließ und sich dort um die Einrichtung einer Hörspielabteilung, deren Schwerpunkt die Sendung von Theaterstücken war, kümmerte. Zu seiner Hauptwirkungsstätte wurden dann die Hamburger Kammerspiele, die bald den Ruf genossen, ein Theater von großstädtischem Rang

²⁶⁷ Unter einem Cameo-Auftritt wird das kurze Auftreten einer bekannten Person in einem Film verstanden. Käutner – wie auch sein Kollege Alfred Hitchcock – trat in fast all seinen Filmen in einer kleinen Nebenrolle, oft gemeinsam mit seiner Frau Erika Balqué, als Schauspieler auf.

Siehe auch: Abblenden, S. 166.

²⁶⁸ Völker, Klaus: „Wir spielen...“ Helmut Käutners Leben. In: Jacobsen/Prinzler, S. 22.

²⁶⁹ Brandlmeier, Helmut Käutner, der Flaneur. S. 11.

zu sein. Doch Käutner wollte so rasch wie nur irgend möglich wieder Filme inszenieren, wofür er allerdings eine Lizenz der britischen Militärregierung benötigte, die man ihm nach dem positiven Durchlaufen der verschiedensten Prüfmodalitäten betreffend seine Person, seine Aktivitäten während des Dritten Reiches und erst nachrangig seiner künstlerischen Qualifikationen, für seine zwischenzeitig gegründete Camera-Film GmbH auch genehmigte. Sein erstes Filmprojekt „IN JENEN TAGEN“, welches unter den schwierigsten Bedingungen zustande kam, war vor allem ein künstlerischer, weniger ein finanzieller Erfolg. Gemeinsam mit Rudolf Jugert plante Käutner dann den „FILM OHNE TITEL“, bei welchem allerdings Jugert Regie führte, während Käutner sich bereits seinem nächsten Filmprojekt „DER APFEL IST AB“ (1949), jener letzten Revue der „*Vier Nachrichten*“, die nicht mehr aufgeführt werden konnte, widmete. Mit diesem Film, dessen Inhalt in Anlehnung an die biblische Geschichte von Adam und Eva sowie Himmel und Hölle konzipiert ist, zog Käutner nicht nur den Unmut der katholischen Kirche auf sich, auch Zuschauer und Presse konnten ihm nichts abgewinnen. Auch mit seinen nächsten Filmen „KÖNIGSKINDER“ (1949), „EPILOG“ (1949), „WEIßE SCHATTEN“ (1951) und „KÄTPT'N BAY-BAY“ (1952/53) war ihm kein Erfolg beschieden, mit keinem der Filme vermochte er das Publikum zu fesseln. Diese Misserfolge wiederum führten dazu, dass ihn keine Filmproduktionsfirma mehr mit einer Regie beauftragen wollte. Käutner steckte in einer Krise, er war als Regisseur abgeschrieben. Notgedrungen verlegte sich Käutner wieder auf das Schreiben von Drehbüchern; doch sollte er vorerst keine eigenen verfassen, sondern missratene anderer reparieren, wobei er gezwungenermaßen auch noch auf die Nennung seines Namens im Vorspann der jeweiligen Filme verzichten musste.

Dann brachte die Begegnung mit einem jungen Kameramann namens Ashley die Wende: Von ihm erfuhr Käutner von der Möglichkeit, in Jugoslawien Filme zu drehen, welche nur ein sehr geringes Budget benötigen würden. Nach einer im August 1953 vor Ort stattgefundenen Besichtigung möglicher Drehorte stand fest, dass es ein Partisanenfilm mit dem Titel „DIE LETZTE BRÜCKE“ (1954) werden sollte. Mit dem am 11. Februar 1954 uraufgeführten Film gelang Käutner, dem Totgesagten, ein grandioses Comeback, und damit konnte er *„unter den deutschen Spitzenregisseuren wieder den Platz einnehmen, der ihm gebührte und aus dem er*

sich selbst hinausexperimentiert hatte“.²⁷⁰ Käutner war wieder im Geschäft, er konnte sich seine Regiearbeiten aussuchen.

Als nächstes drehte er mit „BILDNIS EINER UNBEKANNTEN“ (1954) einen Unterhaltungsfilm, daran anschließend folgte „LUDWIG II“ (1954), ein Historienfilm über den Bayern-König Ludwig II., und am 23. November 1954 begannen auch schon die Dreharbeiten zu „DES TEUFELS GENERAL“ (1954/55), nach der literarischen Vorlage von Carl Zuckmayer, mit welchem Käutner auch gemeinsam an der filmischen Umsetzung gearbeitet hatte. Dieser Film markiert den absoluten Höhepunkt in Käutners künstlerischem Schaffen: *„Er hat sich einen Rang erworben und einen Namen gemacht in der deutschen Filmwelt wie kaum einer seiner Zeitgenossen.“*²⁷¹

In den Jahren zwischen 1954 und 1958 sollte Käutner insgesamt vier Bühnenstücke von Zuckmayer verfilmen; nach „DES TEUFELS GENERAL“ folgten die Verfilmungen: „DAS MÄDCHEN AUS FLANDERN“ (1955/56), „DER HAUPTMANN VON KÖPENICK“ (1956) und „SCHINDERHANNES“ (1958), von denen letzterer ein allerdings katastrophales Fiasko wurde.

Während Käutner in Deutschland an seinem nächsten Film „HIMMEL OHNE STERNE“ (1955), welcher der erste Film war, der sich mit dem Thema des geteilten Deutschlands auseinandersetzte, arbeitete, ereilte ihn der Ruf nach Amerika. Im Sommer 1956 flog er nach Hollywood, um seinen vertraglichen Verpflichtungen gerecht zu werden, doch er kam bereits im Oktober wieder zurück. Er hatte mit der Universal vereinbart, zunächst nach Deutschland zurückzukehren und hier zwei Filme, die ihm am Herzen lagen, zu drehen. Bei diesen beiden Filmen handelte es sich um „DIE ZÜRICHER VERLOBUNG“ (1956/57) und „MONPTI“ (1957) mit der unvergessenen Romy Schneider in der Hauptrolle.

Nach Abschluss der Dreharbeiten zu „MONPTI“ gründete Käutner gemeinsam mit seinen Kollegen Wolfgang Staudte und Harald Braun die in Hamburg ansässige „Freie Film Produktion Gesellschaft mbH“, mit dem Ziel, anspruchsvolle und unkonventionelle Filme nach eigenen Vorstellungen machen zu können.

Im Herbst 1957 reiste Käutner gemeinsam mit seiner Ehefrau erneut nach Amerika, wo er für die Universal den Film „THE RESTLESS YEARS“ (1957/58) mit weitgehend unbekannten Schauspielern drehte. Auch seine zweite Arbeit für Hollywood „A

²⁷⁰ Abblenden, S. 127.

²⁷¹ Ebd., S. 149.

STRANGER IN MY ARMS“ (1958/59) fiel zwar sauber, aber keineswegs überragend aus. Anfang 1958 hatte Käutner seinen Sieben-Jahres-Vertrag mit Universal auf eigenen Wunsch hin einvernehmlich wieder gelöst, da die ihm vorgegebenen Stoffe und Zielrichtungen nicht seinen Vorstellungen von seinem künftigen Schaffen entsprochen hatten, obwohl man ihm bereits angeboten hatte, einen dritten Film zu drehen. Es handelte sich dabei um einen Western, was Käutner zu jenem Zeitpunkt als kränkend empfand. Rückblickend resümierte er darüber allerdings anders:

„Nur hatte ich eines nicht bemerkt: Die hatten mir als dritten Film eine ungeheure Ehre angetan, die ich aber nicht als solche nahm, weil ich es nicht verstand. Es war ein Western. Und einem europäischen Regisseur einen Western anzubieten ist etwas Ungeheuerliches. (...) Das ist eine ganz hohe Ehre, ans amerikanische Volksblut heranzukommen.“²⁷²

Wieder zurück in Deutschland verfilmte Käutner die bereits angesprochene vierte Zuckmayer-Verfilmung „SCHINDERHANNES“ (1958). Im Anschluss daran widmete er sich gleich seinem nächsten Projekt „DER REST IST SCHWEIGEN“ (1959), welches eine Neuinszenierung des Hamlet-Stoffes, allerdings in sehr modernem Gewande, darstellt. Kurz darauf, am 22. Dezember 1959 wurde auch schon der nächste Käutner-Film „DIE GANS VON SEDAN“ (1959) in Berlin uraufgeführt. Die Besonderheit dieses Films liegt darin, dass deutsch und französisch gesprochen wird und man die jeweiligen Fremdsprachentexte nicht synchronisierte, sondern diese wie bei einem Comic als Sprechblase vor dem Mund des Darstellers hineinkopierte. Der nächste Film „DAS GLAS WASSER“ (1960) ist auch der letzte, der von den Kritikern lobend hervorgehoben wird, denn alles, was Käutner im Anschluss daran in Szene setzte, brachte ihm zumeist nur negative Kritik ein, wie beispielsweise „SCHWARZER KIES“ (1960/61). Nach Ansicht des Kritikers Peter Hornung hat sich Käutner mit diesem Film den letzten künstlerischen Kredit verschert, mit „SCHWARZER KIES“ (1960/61) ist er am Tiefpunkt angelangt.²⁷³ Im Jahr 1961 wurde Käutner auch mit dem „Preis für die schlechteste Leistung eines bekannten Regisseurs“ bedacht, welcher von der Jungen Filmkritik zu gleichen Teilen für seine

²⁷² Luft, S. 158.

²⁷³ Siehe: Abblenden, S. 221.

Filme „SCHWARZER KIES“ und den im Anschluss daran gedrehten Streifen „DER TRAUM VON LIESCHEN MÜLLER“ (1961) vergeben wurde. Auch mit „DIE ROTE“ (1962) konnte Käutner nicht mehr an seine Erfolge aus früheren Tagen anschließen. In diesem Jahr entdeckte er das Medium Fernsehen für sich, für welches er unzählige Fernsehspiele inszenierte und auch selbst immer wieder als Schauspieler auftrat.

Im Juni 1970 betrat Käutner zum letzten Mal als Regisseur das Filmatelier: Er drehte seinen sechsendreißigsten und letzten Film „DIE FEUERZANGENBOWLE“, aber auch mit diesem blieb ihm ein letzter großer Erfolg versagt.

Im Herbst 1974 war Käutner noch als Hauptdarsteller in einer Karl May-Verfilmung zu sehen, doch langsam schien seine Arbeitswut und Vitalität nachzulassen; er litt unter Magengeschwüren und musste wegen eines zu hohen Blutzuckerspiegels behandelt werden. Käutner überspielte seine Krankheit und arbeitete weiter. Als ihm am 02. Juli 1975 anlässlich der Berlinale der Bundesfilmpreis für seine Darstellung des Karl May überreicht werden sollte, brach er unmittelbar vor dem Festakt, noch während den Vorbereitungen zu seiner Festgarderobe, zusammen und musste ins Krankenhaus eingeliefert werden, da für ihn Lebensgefahr bestand. Erst im Spätherbst war es ihm möglich, das Spital wieder zu verlassen. Seine Ärzte empfahlen ihm, das Rauchen aufzugeben und arbeitsmäßig kürzer zu treten, doch Käutner konnte von keinem seiner „Laster“ lassen.

Noch im Jänner 1976 stellte er sich gemeinsam mit Wolfgang Staudte und Wolfgang Liebeneiner anlässlich des 80. Geburtstages des deutschen Filmes zwei Stunden lang im Düsseldorfer Filmforum Interessierten für Fragen zur Verfügung.

Im August 1977 musste Käutner erneut ins Krankenhaus eingewiesen werden, aber auch dieses Mal besserte sich sein schlechter Gesundheitszustand wieder, da er unbedingt noch einen Film machen und sich anschließend einen Jugendtraum erfüllen wollte: Seinen Lebensabend in der Toskana zu verbringen. Im November 1977 verkaufte Käutner bereits seine Berliner Villa und bezog ein altes Landhaus nahe dem Dörfchen Castellina in der Toskana. Dieses, sein neues Refugium konnte er zwar noch selbst einrichten und möblieren, aber so richtig genießen konnte er seinen Ruhesitz nicht mehr, denn Käutner war bereits sehr schwer krank.

Im November 1978 wurde ihm durch den Berliner Senat der Titel „Professor humoris causa“ verliehen. Träger des Bundesverdienstkreuzes war Käutner bereits seit 1974.

Nach einem weiteren Aufenthalt in einem Krankenhaus nahe Florenz, aus welchem er nur mit einem Nachthemd bekleidet, entfloh, mussten die italienischen Ärzte eingestehen, dass sie ihm nicht mehr helfen könnten. Daraufhin organisierte seine Frau einen Flug nach Berlin, von wo Käutner mit Blaulicht direkt in das Martin-Luther-Krankenhaus gebracht wurde. Im März 1979 musste er sich neuerlichen Operationen unterziehen, konnte aber bereits im April wieder aufstehen und nach Hause in die Toskana zurückkehren. Seine letzten Lebensmonate verbrachte der Schwerkranke in Decken gehüllt auf seinem Liegestuhl vor der herrlichen Kulisse der Toskana.

Am Sonntag, dem 20. April 1980 hatte sein Leiden ein Ende. Helmut Käutner starb in den Armen seiner Frau Erika Balqué. Auf ihren Wunsch hin fand der große Regisseur in der Stadt seines Lebens, in Berlin, seine letzte Ruhestätte.

*„Mit Helmut Käutner (...) verliert der deutsche Film seine Vaterfigur;
den letzten großen Künstler aus jener Epoche,
die der unseren unmittelbar vorausging und
über die uns ein endgültiges Urteil noch immer nicht gelungen ist.“²⁷⁴*

²⁷⁴ Wiegand, Wilfried: Kunst ist Schmuggelware. Ein Nachruf. Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 94 vom 22. April 1980. Zitiert nach Cornelsen, S. 184.

Seine Filme²⁷⁵

Kreuzer Emden. Ein Heldenepos der deutschen Marine

Deutschland 1932

Uraufführung: 20.05.1932, Berlin (Titania-Palast, Primus-Palast)

Dokumentar-Spielfilm; unter Verwendung von Szenen, die 1926 für den Spielfilm „Unsere Emden“ gedreht wurden.

Die Stimme aus dem Äther

Deutschland 1938/39

Uraufführung: 10.05.1939, Berlin (Capitol am Zoo)

Salonwagen E 417

Deutschland 1939

Uraufführung: 14.04.1939, Wien

Berliner Premiere: 05.05.1939 (Tauentzien-Palast)

Von den Alliierten Militärbehörden verboten.

Marguerite: 3 / Eine Frau für Drei

Deutschland 1939

Uraufführung: 22.05.1939, Berlin (Gloria-Palast)

Titel in der Bundesrepublik Deutschland: „Eine Frau für Drei“ (1950).

Schneider Wibbel

Deutschland 1939

Uraufführung: 18.08.1939, Düsseldorf

Berliner Premiere: 07.09.1939 (Tauentzien-Palast)

Von den Alliierten Militärbehörden verboten.

Kitty und die Weltkonferenz

Deutschland 1939

Uraufführung: 25.08.1939, Stuttgart

Berliner Premiere: 03.10.1939 (Gloria-Palast)

Ende 1939 im Hinblick auf die eingetretene Kriegslage von der Filmprüfstelle verboten.

Frau nach Maß

Deutschland 1939/40

Uraufführung: 23.03.1940, Heidelberg

Berliner Premiere: 30.05.1940 (Capitol am Zoo)

²⁷⁵ Siehe: Koschnitzki, Rüdiger: Filmographie Helmut Käutner. Wiesbaden 1978. und Derselbe, Filmografie. In: Jacobsen/Prinzler, S. 274-311.

Kleider machen Leute

Deutschland 1940

Uraufführung: 16.09.1940, Konstanz

Berliner Premiere: 23.10.1940 (Marmorhaus)

Auf Wiedersehen, Franziska!

Deutschland 1940/41

Uraufführung: 24.04.1941, München (Atlantik-Palast)

Berliner Premiere: 06.05.1941 (Capitol am Zoo)

Von den Alliierten Militärbehörden verboten.

Anuschka

Deutschland 1941/42

Uraufführung: 27.03.1942, Berlin (Gloria-Palast, U.T. Turmstraße)

Prädikate: künstlerisch wertvoll, volkstümlich wertvoll

Wir machen Musik

Eine kleine Harmonielehre

Deutschland 1942

Uraufführung: 08.10.1942, Berlin (Marmorhaus)

Prädikate: künstlerisch wertvoll, volkstümlich wertvoll, aner kennenswert

Romanze in Moll

Deutschland 1942/43

Uraufführung: 25.06.1943, Berlin (Gloria-Palast)

Prädikat: künstlerisch besonders wertvoll

Schwedischer Kritikerpreis 1944

Große Freiheit Nr. 7

Deutschland 1943/44

Uraufführung: 15.12.1944, Prag

Berliner Premiere: 06.09.1945 (Filmbühne Wien)

Arbeitstitel: Große Freiheit; Auf der großen Freiheit

1944 von der Filmprüfstelle für Deutschland verboten

1945 von den Alliierten Militärbehörden freigegeben

Schwedischer Kritikerpreis 1945

Unter den Brücken

Deutschland 1944/45

Uraufführung: September 1946, Locarno (IFF)

Deutsche Erstaufführung: 15.05.1950, Göttingen

Der Film kam 1945 in Deutschland nicht mehr zur Aufführung.

In jenen Tagen

Deutschland 1946/47

Uraufführung: 13.06.1947, Hamburg (Waterloo)

Episodenfilm

Preis bei den Filmfestspielen Locarno 1948

Prädikat: besonders wertvoll

Film ohne Titel

Deutschland 1947/48

Uraufführung: 23.01.1948, Berlin (Marmorhaus)

Erstverleih: Herzog

Arbeitstitel: Antiquitäten

Der Apfel ist ab

Die Geschichte von Adam und Eva

Deutschland 1949

Uraufführung: 23.11.1948, Hamburg (Waterloo)

Erstverleih: Herzog/Prisma

Königskinder

BRD 1949

Uraufführung: 20.01.1950, Krefeld (Kapitol)

Erstverleih: Schorcht

Epilog

Das Geheimnis der „ORPLID“

BRD 1950

Uraufführung: 07.09.1950, Venedig (IFF)

Deutsche Erstaufführung: 29.09.1950, Hamburg (Residenz-Theater)

Dortmund (Kapitol)

Erstverleih: Allianz

Weißer Schatten

BRD 1951

Uraufführung: 29.09.1951, Wiesbaden (Walhalla)

Erstverleih: Allianz

Nachts auf den Straßen

BRD 1951/52

Uraufführung: 15.01.1952, Frankfurt am Main (Turm-Palast)

Deutscher Filmpreis 1953: Goldener Leuchter (erster abendfüllender Spielfilm), Regiepreis in Gold an Rudolf Jugert, Filmband in Gold an Helmut Käutner und Fritz Rotter (Buch)

Kapt'n Bay-Bay

BRD 1952/53

Uraufführung: 29.01.1953, Frankfurt am Main (Turm-Palast)

Erstverleih: Allianz

Die letzte Brücke / POSLEDNJI Most

Österreich/Jugoslawien 1953/54

Uraufführung: 11.02.1954, Berlin (Filmbühne Wien)

Erstverleih: Colambia

Deutscher Filmpreis 1954: Filmband in Gold an Helmut Käutner (Regie)

Filmfestspiel Cannes 1954: Internationaler Preis der Jury, mit ehrenvoller Erwähnung Maria Schells für ihre Darstellung; OCIC-Preis

Filmfestspiele Berlin 1954: David O. Seznik-Preis

Bambi 1955 für den künstlerisch besten Film

Warschau 1957: Goldene Ente der Polnischen Zeitschrift „Film“

Prädikat: wertvoll

Bildnis einer Unbekannten

BRD 1954

Uraufführung: 27.08.1954, Berlin (Marmorhaus)

Erstverleih: Schorcht

Ludwig II.

Glanz und Elend eines Königs

BRD 1954/55

Uraufführung: 14.01.1955, München (Sendlinger Tor, Rathaus-Lichtspiele)

Erstverleih: Schorcht

Deutscher Filmpreis 1955: Filmband in Gold an O. W. Fischer (Darsteller)

Bambi 1956: „geschäftlich erfolgreichster Film 1955“

Prädikat: wertvoll

Des Teufels General

BRD 1954/55

Uraufführung: 23.02.1955, Hannover (Weltspiele)

Erstverleih: Europa

Deutscher Filmpreis 1955: Filmband in Gold an Marianne Koch (Nebendarstellerin)

Filmfestspiele Berlin 1955: David O. Selznik-Preis

Filmfestspiele Venedig 1955: Coppa Volpi an Curd Jürgens

Prädikat: wertvoll

Griff nach den Sternen

BRD 1955

Uraufführung: 30.06.1955, Düsseldorf (Tonhallentheater)

Prädikat: wertvoll

Das Wunder des Films

BRD 1955

Uraufführung: 26.06.1955, Berlin/West

Erstverleih: Europa

Dokumentarfilm, zusammengestellt aus den Kurzfilmen „Magisches Zelluloid“ (1954), „Phänomen Film“ (1954), „Der Film im Reigen der Künste“ (1954); „Mit den Augen der Kamera“ (1954), „Hinter den Kulissen des Films“ (1955) und durch eine Rahmenhandlung ergänzt.

Himmel ohne Sterne

BRD 1955

Uraufführung: 14.10.1955, Nürnberg (Phoebus-Palast)

Erstverleih: Europa

Deutscher Filmpreis 1956: Filmbänder in Gold (Produktion) an Erich Ponto (Nebendarsteller), an Eva Kotthaus (Nachwuchsdarstellerin), an Horst Buchholz (Nachwuchsdarsteller)

Prädikat: besonders wertvoll

Ein Mädchen aus Flandern

BRD 1955/56

Uraufführung: 16.02.1956, Hannover (Theater am Kröpke)

Erstverleih: Prisma

Deutscher Filmpreis 1956: Filmband in Gold an Friedl Behn-Grund (Kamera)

Preis der Filmkritik 1957: an Helmut Käutner (Regie), Fritz Tillmann (Nebendarsteller)

Der Hauptmann von Köpenick

BRD 1956

Uraufführung: 16.08.1956, Köln (Ufa-Palast)

Erstverleih: Europa

Deutscher Filmpreis 1957: Filmbänder in Gold als bester Film an Helmut Käutner (Regie), an Karl Zuckmayr und Helmut Käutner (Drehbuch), an Heinz Rühmann (Darsteller), an Herbert Kirchhoff und Albert Becker (Bauten), bester Film demokratischen Gedankens

Preis der deutschen Filmkritik 1956: Helmut Käutner (Regie), Martin Held (Darsteller)

Berliner Kritikerpreis an Heinz Rühmann

Bambi 1957: künstlerisch wertvollster deutscher Film, geschäftlich erfolgreichster deutscher Film

Prädikat: besonders wertvoll

Acedemy Award 1954: Oskar-Nominierung (bester fremdsprachiger Film)

Die Züricher Verlobung

BRD 1956/57

Uraufführung: 16.04.1957, Hannover (Weltspiele)

Erstverleih: Europa

Prädikat: wertvoll

Franziska

Auf Wiedersehen, Franziska!

BRD 1957

Uraufführung: 05.09.1957 (in mehreren Städten)

Remake von AUF WIEDERSEHEN, FRANZISKA! 1940/41

Monpti

BRD 1957

Uraufführung: 12.09.1957, Essen (Lichtburg)

Erstverleih: Herzog

Juchten und Lavendel (TV-Spiel)

BRD 1958

Erstsendung: 22.03.1958, ARD

The Restless Years (Zu Jung)

USA 1957/58

Uraufführung: 14.10.1958 (Preview, Universal Studios) , 22.10.1958 (Release)

Deutsche Erstaufführung: 31.10.1958, Ulm (Capitol)

Erstverleih: Universal

Titel in GB: The wonderful Years

Stranger in my Arms (Ein Fremder in meinen Armen)

USA 1958/59

Uraufführung: 13.01.1959 (Release), 03.03.1959, New York (Odeon Theatre)

Deutsche Erstaufführung: 12.03.1959, Heidelberg (Kammer-Lichtspiele)

Erstverleih: Universal

Der Schinderhannes

BRD 1958

Uraufführung: 17.12.1958, Frankfurt am Main (Turm-Palast)

Erstverleih: Europa

Preis der deutschen Filmkritik 1959 an Josef Offenbach (Nebendarsteller)

Prädikat: wertvoll

Das Glas Wasser (TV-Sendung)

BRD 1958

Erstsendung: 28.01.1958, ARD

Der Rest ist Schweigen

BRD 1959

Uraufführung: 01.07.1959, Filmspiele Berlin

Kinostart: 08.07.1959, Berlin (Gloria Palast)

Erstverleih: Europa

Preis der deutschen Filmkritik 1960 an Igor Oberberg (Kamera)

Spielfilmprämie des MBI 1961

Prädikat: wertvoll

Die Gans von Sedan / Sans tambour ni trompette

BRD/Frankreich 1959

Uraufführung: 22.12.1959, Berlin (Filmbühne Wien)

Pariser Premiere: 25.05.1960 (Biarritz, La Rotonde, La Royale)

Erstverleih: Gloria

Arbeitstitel: Une fleur aux fusille

Prädikat: wertvoll

Das Glas Wasser

BRD 1960

Uraufführung: 06.07.1960, Berlin (Zoo-Palast)

Erstverleih: DFH

Deutscher Filmpreis 1961: Filmbänder in Gold an Hilde Krahel (Darstellerin), an Günther Anders (Kamera), an Herbert Kirchhoff und Albrecht Becker (Bauten)

Preis der deutschen Filmkritik 1961 an Hilde Krahel (Darstellerin) und Günther Anders (Farbkamera)

Spielfilmprämie des BMI 1961

Prädikat: besonders wertvoll

Wir Kellerkinder (TV-Film)

BRD 1960

Erstsendung: 26.06.1960, ARD

Kinostart: 06.10.1960, Hannover (Goethe-Haus)

Zu jung für die Liebe?!

BRD 1960/61

Uraufführung: 24.03.1961, Düsseldorf (Alhambra)

Erstverleih: Gloria

Schwarzer Kies

BRD 1960/61

Uraufführung: 13.04.1961, Stuttgart (EM-Theater)

Erstverleih: UFA Film Hansa

Preis der jungen Filmkritik 1961: schlechteste Leistung eines bekannten Regisseurs

Es muß nicht immer Kaviar sein / Pourquoi toujours du caviar

BRD/Frankreich 1961

Uraufführung: 18.10.1961, Hannover

Erstverleih: Europa

Während der Dreharbeiten in Nizza stürzte am 11.07.1961 eine alte Mauer ein und verletzte den Regisseur Radvanyi, den Kameramann Strindberg (der für den erkrankten Behn-Grund eingesprungen war) und den Kamera-Assistenten Westphal. Während der ersten Drehwoche in den CCC-Studios führte Käutner Regie, der sich dann seinem eigenen Projekt „der Traum von Lieschen Müller“ zuwandte. Bis zur Radvanyi Genesung führte Marischka Regie.

Diesmal muß es Kaviar sein! / Top Secret! – C'est pas toujours du caviar

BRD/Frankreich 1961

Uraufführung: 28.11.1961 (Massenstart)

20.10.1963, Paris (einteilige französische Fassung)

Erstverleih: Europa

Fortsetzung von „Es muss nicht immer Kaviar sein“

Der Traum von Lieschen Müller

Happy End im siebten Himmel

BRD 1961

Uraufführung: 19.12.1961, Berlin (Zoo-Palast)

Erstverleih: Gloria

Preis der jungen Filmkritik 1961: schlechteste Leistung eines bekannten Regisseurs

Die Rote / La Rossa

BRD/Italien 1962

Uraufführung: 30.06.1962, Berlin (IFB)

Kinostart: 04.07.1962, Berlin (Zoo-Palast)

Erstverleih: Europa

Spielfilmprämie des BMI 1962

Innoszen Theater (TV-Sendung)

Ein Abendprogramm des deutschen Fernsehens im Jahre 1776

BRD 1962

Erstsendung: 21.10.1962, ARD

TV-Episoden-Film

Das Haus in Montevideo

BRD 1963

Uraufführung: 17.10.1963, Hannover (Theater am Kröpke)

Erstverleih: Constantin

Spielfilmprämie des BMI 1963

Vorspiel auf dem Theater

Eine Viertelstunde „Sag's mit Goethe“ (TV-Kurzfilm)

BRD 1963

Erstsendung: 01.04.1963, ZDF (Eröffnungssendung)

Das Gespenst von Canterville (TV-Film)

BRD 1964

Erstsendung: 06.09.1964, ZDF

Lausbubengeschichten

BRD 1964

Uraufführung: 15.10.1964, Tegernsee / München (Sendlinger Tor, Rathaus-Lichtspiele)

Erstverleih: Colambia-Bavaria

Romulus der Große (TV-Spiel)

BRD 1965

Erstsendung: 06.06.1965, ARD

Die Flasche (TV-Film)

BRD 1965

Erstsendung: 16.11.1967, ZDF

Robin Hood, der edle Ritter (zweiteiliger TV-Film)

BRD 1965/66

Erstsendung: 21.04., 22.04.1966, ZDF

Leben wie die Fürsten (TV-Film)

BRD 1965/66

Erstsendung: 28.06.1966, ARD

Wir machen Musik (TV-Spiel)

Eine kleine Harmonielehre

BRD 1966

Uraufführung: 10.09.1966, ARD

Verbotenes Land

BRD 1966/67

Erstsendung: 15.01.1967, ZDF

TV-Aufzeichnung einer Inszenierung der Hamburger Kammerspiele im Renaissance-Theater, Berlin / West

Die spanische Puppe (TV-Spiel)

BRD 1966/67

Erstsendung: 01.06.1967, ARD

Stella (TV-Spiel)

BRD 1966/67

Erstsendung: 10.08.1967, ARD

Der Teufel und der liebe Gott (TV-Spiel)

BRD 1967

Erstsendung: 19.10.1967, ARD/ORF

Valentin Katjews chirurgische Eingriffe in das Seelenleben des Dr. Igor Igorowitsch
(TV-Spiel)

BRD 1967

Erstsendung: 24.10.1967, ARD

Adolf-Grimme-Preis in Gold 1968 an Helmut Käutner

Ein Mann namens Harry Brent (dreiteiliger TV-Film)

BRD 1967/68

Erstsendung: 15.01., 17.01., 19.01.1968, ARD/ORF/DRS

Bel Ami (zweiteiliges TV-Spiel)

BRD 1967/68

Erstsendung: 19.03., 21.03.1968, ARD/ORF

Babeck (dreiteiliger TV-Film)

BRD 1968

1. Teil: Ein Sarg aus Genua
2. Teil: Das Geheimnis der Calasetta
3. Teil: Tödliche Geschäfte

Erstsendung: 27.01., 28.01., 29.12.1968, ZDF/ORF

Tagebuch eines Frauenmörders (TV-Spiel)

BRD 1968/69

Erstsendung: 19.06.1969, ARD

Christoph Columbus oder Die Entdeckung Amerikas (TV-Spiel)

BRD 1969

Erstsendung: 07.09.1969, ARD

Das Bastardzeichen (TV-Film)

BRD 1969/70

Erstsendung: 07.01.1970, ZDF

Einladung ins Schloss oder Die Kunst, das Spiel zu spielen (TV-Spiel)

BRD 1969/70

Erstsendung: 18.05.1970, ZDF

Messer im Rücken (TV-Film)

BRD 1970

Erstsendung: 24.04.1970, ZDF

Reihe „Der Kommissar“

Die Feuerzangenbowle

BRD 1970

Uraufführung: 18.09.1970, Berlin (Gloria-Palast)

Erstverleih: Inter-Verleih

Anonymer Anruf (TV-Film)

BRD 1970

Erstsendung: 20.11.1970, ZDF/ORF

Reihe „Der Kommissar“

Titel in der Schweiz: „Mann in der Falle“

Häuser's Memory (Ständig in Angst) (TV-Film)

USA 1970

Erstsendung: 24.11.1970, NBC

Deutsche Erstaufführung: 17.03.1972

Erstverleih: CIC

In der BRD Kino-Ersatz

Die Frau in Weiß (dreiteiliger TV-Film)

BRD 1971

1. Teil: Eine unglückliche Liebe
2. Teil: Der Teufelsplan
3. Teil: Geheimnisse

Erstsendung: 16.05., 23.05., 30.05.1971, ARD

Die gefälschte Göttin (TV-Film)

BRD 1971

Erstsendung: 15.09.1971, ZDF

Der trojanische Sessel (TV-Film)

BRD 1971

Erstsendung: 07.10.1971, ARD

Der Richter in Weiß (TV-Film)

BRD 1971

Erstsendung: 10.10.1971, ARD/ORF

Reihe „Tatort“

Die seltsamen Abenteuer des geheimen Kanzleisekretärs Tusmann (TV-Film)

BRD 1971/72

Erstsendung: 16.01.1972, ZDF

ORNIFLE oder Der erzürnte Himmel (TV-Spiel)

BRD 1972

Erstsendung: 25.05.1972, HR 3

Versuchung im Sommerwind

BRD 1972

Uraufführung: 28.12.1972, Murnau (Regina)

Arbeitstitel: Yachtstory; Sommerwind

Ein Oldtimer erzählt (TV-Dokumentation)

BRD 1972

Erstsendung: 31.12.1972, ZDF

Van der Falk und die Reichen (TV-Film)

BRD/Österreich 1973

Erstsendung: 26.12.1973, ARD

Die preußische Heirat (TV-Spiel)

BRD 1973/74

Erstsendung: 20.10.1974, ARD

Stiftungsfest (TV-Film)

BRD 1973/74

Erstsendung: 01.12.1974, ZDF/ORF

Reihe „Derrick“

Karl May

BRD 1974

Uraufführung: 18.10.1974, München

Erstsendung: 10.01. und 12.01.1977, ZDF

Deutscher Filmpreis 1975, Filmbänder in Gold an Helmut Käutner (Darsteller) und Nino Borghi (Bauten)

Prädikat besonders wertvoll

TV-Fassung: 1. Teil: Bloody dark grounds

2. Teil: Die Seele ist ein weites Land, in das wir fliehen

Nur Aufregungen für Rohn (TV-Film)

BRD 1974/75

Erstfassung: 04.03.1975, DRS

Deutsche Erstfassung: 09.03.1975, ZDF

Reihe „Derrick“

Erlebte Filmgeschichte – Helmut Käutner (TV-Dokumentation)

BRD 1975

Erstsendung: 03.06.1975, ZDF

Hundert Mark (TV-Episodenfilm)

Episode: Die Gage

BRD 1975/76

Erstsendung: 01.01.1976, ZDF

Feinde (TV-Film)

BRD 1975/76

Erstsendung: 17.12.1976, ZDF

Margarete in Aiz (TV-Film)

BRD 1975/76

Erstsendung: 13.07.1976, ARD

Auf eigne Faust (TV-Film)

BRD 1976

Erstsendung: 06.07.1976, DRS

Deutsche Erstfassung: 11.07.1976, ZDF

Reihe „Derrick“

Eicholz & Söhne (TV-Serie, 13 Folgen)

BRD 1976/77

- 1. Teil: Ein Tyrann hat Geburtstag
- 3. Teil: Echt antik
- 7. Teil: Letzte Rettung
- 8. Teil: Ein Silberling von Judas
- 10. Teil: Abgründe
- 11. Teil: Die Bienenkönigin
- 12. Teil: Rosa
- 13. Teil: Die Mitgift

Erstsending: 05.03., 19.03., 16.04., 23.04., 14.05., 21.05., 04.06., 11.06.1977, HR 1

Muligan's Rückkehr (TV-Film)

BRD 1977/78

Erstsending: 20.03.1978, ZDF

Laterna Teutonica (TV-Dokumentation, 7 Folgen)

6. Folge: Käutner und dann Staudte

BRD 1979/80

Erstsending: 13.01.1980, ARD

In meinem Herzen, Schatz ...

BRD 1991

Erstsending: 22.09.1991, ZDF

Hommage an den Schauspieler Hans Albers

Die Grabrede auf Hans Albers spricht Helmut Käutner

Der Film ist dem Andenken von Helmut Käutner gewidmet

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Werbeplakat zum Film 35
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm

Rahmenhandlung

- Abb. 2: Die Mechaniker Willy und Karl beim Ausschachten des Autos 56
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm

Episode 1:

- Abb. 3: Nächtliche Probefahrt 57
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
<http://www.filmportal.de>
- Abb. 4: Steffen und Sybille unter der Platane 57
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm
- Abb. 5: Peter ritzt das Datum von „*diesem glücklichsten Tag*“
in die Frontscheibe 58
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
<http://www.filmportal.de>
- Abb. 6: Sybille erkennt, wen sie wirklich liebt 59
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm

Episode 2:

- Abb. 7: Familie Buschenhagen
mit dem Komponisten Grunelius in ihrer Mitte 68
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm
- Abb. 8: Angela findet den Stechkamm ihrer Mutter in Grunelius Auto
und entdeckt so deren geheime Beziehung 69
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm
- Abb. 9: Aufbruch vom Picknick 70
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm

Episode 3:

- Abb. 10: Das Ehepaar Bienert beim Beladen des Autos 76
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm
- Abb. 11: Wilhelm bekennt sich zu seiner Sally 77
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm
- Abb. 12: Wilhelm erkennt das Ausmaß der Verordnungen gegen Juden 77
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm
- Abb. 13: Menschenmenge vor dem Schrebergartenhäuschen
des Ehepaares Bienert am Morgen danach 78
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm

Episode 4:

- Abb. 14: Ruth und Dorothea im Wagen 84
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm
- Abb. 15: Dorothea auf dem Rückweg von der Gestapo 85
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm
- Abb. 16: Ansbach und Dorothea 86
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm
- Abb. 17: Abholung Dorotheas durch die Gestapo 86
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm

Episode 5:

- Abb. 18: Soldat August Hintze und Bahnhofswache Niginski 93
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm
- Abb. 19: Der Leutnant und Hintze im Wagen 94
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm
- Abb. 20: Fahrtpause 94
abgerufen am 07.08.2008, Online unter:
http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm

Abb. 21:	Leutnant und Hintze während der Pause	94
	abgerufen am 07.08.2008, Online unter: http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm	

Abb. 22:	Soldat August Hintze erschossen durch Partisanen	95
	abgerufen am 07.08.2008, Online unter: http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm	

Episode 6:

Abb. 23:	Erna und Schmittchen in der Garage	101
	abgerufen am 07.08.2008, Online unter: http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm	

Abb. 24:	Kontrolle der Baronin von Thorn	102
	abgerufen am 07.08.2008, Online unter: http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm	

Abb. 25:	Liste der gesuchten Personen	102
	abgerufen am 07.08.2008, Online unter: http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm	

Abb. 26:	Wachtmeister und Erna beim Befüllen des Kühlwassertanks	102
	abgerufen am 07.08.2008, Online unter: http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm	

Abb. 27:	Händedruck	103
	abgerufen am 07.08.2008, Online unter: http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm	

Episode 7:

Abb. 28:	Marie mit Töchterchen Mariele auf dem Arm und der Kradmelder Josef	108
	abgerufen am 07.08.2008, Online unter: http://www.filmportal.de	

Abb. 29:	Autoreparatur	109
	abgerufen am 07.08.2008, Online unter: http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm	

Abb. 30:	Marie und Josef	109
	abgerufen am 07.08.2008, Online unter: http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm	

Abb. 31:	Marie und Josef auf dem Strohlager	109
	abgerufen am 07.08.2008, Online unter: http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm	

Abb. 32:	Beim Bahnhof	110
	abgerufen am 07.08.2008, Online unter: http://www.hist.uni-hannover.de/~kultarch/dnach45/zeitgen_spielfilme/filme/in_jenen_tagen/filmbilder.htm	

Bibliographie

Literatur

- Abblenden. Sein Leben, seine Filme. Hrsg. von Willibald Eser. München 1981.
- Aurich, Rolf: Film in der Geschichtswissenschaft – Ein kommentierter Literaturüberblick. In: Geschichtswerkstatt 17 (1989), S. 54-63.
- Aurich, Rolf: Wirklichkeit ist überall. Zum Quellenwert von Spiel- und Dokumentarfilmen. In: Wilharm, Irmgard (Hrsg): Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle. Pfaffenweiler 1995, S. 112-128.
- Bacque, James: Verschwiegene Schuld. Die alliierte Besatzungspolitik in Deutschland nach 1945. Frankfurt am Main 1995.
- Barthel, Manfred: So war es wirklich. Der deutsche Nachkriegsfilm. München 1986.
- Barthel, Manfred: Als Opas Kino jung war. Der deutsche Nachkriegsfilm. Frankfurt am Main 1991.
- Becker, Rolf: Versuche, wesentlich zu werden. Zeitkritik im deutschen Film. In: Der Monat 130 (1959), S. 70-78.
- Becker, Wolfgang und Schöll, Norbert: In jenen Tagen. Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. Opladen 1995.
- Beckmann: In jenen Tagen. In: Besonders wertvoll. Hrsg. von der Filmbewertungsstelle Wiesbaden. Wiesbaden 1960, 3. Folge, S. 68-70.
- Beicken, Peter: Wie interpretiert man einen Film? Stuttgart 2004.
- Benz, Wolfgang: Deutschland unter alliierter Besatzung. Berlin 1999.

- Benz, Wolfgang: Geschichte des Dritten Reiches. München 2000.
- Bessen, Ursula: Trümmer und Träume. Nachkriegszeit und fünfziger Jahre auf Zelluloid; deutsche Spielfilme als Zeugnisse ihrer Zeit; eine Dokumentation. Bochum 1989.
- Bliersbach, Gerhard: So grün war die Heide. Der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht. Weinheim 1995.
- Bock, Hans-Michael: Recherche Film. Quellen und Methoden der Filmforschung. edition text + kritik, München 1997.
- Bock, Hans-Michael: Lexikon Regisseure und Kameraleute. Reinbek bei Hamburg 1999.
- Bongartz, Barbara: Von Caligari zu Hitler – von Hitler zu Dr. Mabuse? Eine Psychologische Geschichte des deutschen Film von 1946 bis 1960. Münster 1992.
- von Borries, Bodo: Was ist dokumentarisch am Dokumentarfilm? Eine Anfrage aus geschichtsdidaktischer Sicht. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001), Heft 4, S. 220-227.
- Brandlmeier, Thomas: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. In: Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962. Hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schober. Frankfurt am Main 1989, S. 32-59.
- Brandlmeier, Thomas: Helmut Käutner, der Flaneur. In: 52filmarchiv Nr.4-5 (2008), S. 6-13.
- Brandlmeier, Thomas: Und wieder Caligari ...: Deutsche Nachkriegsfilme 1946-1951. In: Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Uli Jung. Trier 1993, S. 139-166.

- Bucher, Peter: Der Film als Quelle. In: Der Archivar 41 (1988), S. 497-524.
- Burghardt, Kirsten: Moralische Wiederaufrüstung im frühen deutschen Nachkriegsfilm. In: Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. Hrsg. von Michael Schaudig. München 1996, S. 241-276.
- Chamberlin, Brewster S.: Kultur auf Trümmern. Berliner Berichte der amerikanischen Information Control Section. Juli – Dezember 1945. Stuttgart 1979.
- Clemens, Gabriele: The Projection of Britain. Britische Filmpolitik in Deutschland 1945 – 1949. In: Roß, Heiner: Lernen Sie diskutieren! Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945. Berlin 2005, S. 55-70.
- Clemens, Gabriele: Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945-1949. Verlag Steiner, Stuttgart 1994.
- Cornelsen, Peter: Helmut Käutner. Seine Filme – sein Leben. München 1980.
- Elsaeser, Thomas und Blümlinger, Christa: Filme – Kinos – Geschichten – Archive –Forschungen. In: ÖZG 8 (1997/4), S. 567-586.
- Endeward, Detlev und Stettner, Peter: Film als historische Quelle. Anmerkungen zu Joachim Wendorf/Michael Lina: Probleme einer themengebundenen Filmquellen-Edition. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 8 (1988), S. 496-498.
- Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar. Hrsg. von Albrecht Dümling und Peter Girth, 3. erweiterte Aufl., Düsseldorf 1993.
- Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse. Tübingen 1994.
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München 2002.

- Faulstich, Werner (Hrsg.): Die Kultur der fünfziger Jahre. München 2002.
- Faulstich, Werner und Korte, Helmut: Fischer Filmgeschichte. Bd 3: Auf der Suche nach Werten 1945 – 1960. Frankfurt am Main 1990.
- Ferro, Marc: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte? In: Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Hrsg. von Rainer Rother. Berlin 1991.
- Ferro, Marc: Der Film als Gegenanalyse der Gesellschaft. In: Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse. Hrsg. von Claudia Honegger, Frankfurt am Main 1977, S 247 – 271.
- Fritsche, Christine: Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren. München 2003.
- Gabor, Csilla-Andrea: Probleme historischer Spielfilme. Zur allgemeinen und wissenschaftlichen Problematik der Darstellung neuerer europäischer Geschichte im Spielfilm; mit Konzentration auf Produktionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dipl. Arbeit, Salzburg 1955.
- Gamm, Hans-Jochen: Das Judentum. Frankfurt am Main 1998.
- Gerich, Harald: Alliierte Kontrolle in Deutschland und Österreich. Jur. Diss., Wien 1999.
- Göttler, Fritz: Westdeutscher Nachkriegsfilm. In: Geschichte des deutschen Films. Hrsg. von Wolfgang Jacobsen. Stuttgart 1993.
- Greffrath, Bettina: "Ein Griff, ein Pfiff, ein Kniff und fertig ist die Laube". Spielfilme als historische Quelle. In: Abdrücke aus der Region. Facetten der Geschichte Hannovers und seines Umlandes. Hrsg. von Karin Ehrlich und Olaf Mußmann. Hannover 1993, S. 77-89.

- Greffrath, Bettina: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945-1949. Pfaffenweiler 1995.
- Gröschl, Jutta: Die Deutschlandpolitik der vier Großmächte 1945-1949 in der Berichterstattung der deutschen Wochenschauen. Ein Beitrag zur Diskussion um den Film als historische Quelle. Berlin 1996.
- Hagen, Manfred: Filme und Tonaufnahmen als Überrestquellen. Versuch einer thematisch-kritischen Bild- und Tonquellenedition zum 17. Juni 1953. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 41 (1990), Heft 6, S. 352-369.
- Hagemann, Walter. Der Film. Wesen und Gestalt. Heidelberg 1952.
- Hahn, Brigitte J.: Umerziehung durch Dokumentarfilm? Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945-1953). Münster 1997.
- Hake, Sabine: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895. Reinbeck bei Hamburg 2004.
- Hauser, Johannes: Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945-1955 und der Einfluß der US-amerikanischen Filmpolitik. Vom reichseigenen Filmmonopolkonzern (UFI) zur privatwirtschaftlichen Konkurrenzwirtschaft. Pfaffenweiler 1989.
- Heidrich, Charlotte und Jansen, Christian: Filme über die Gründerzeit der Bundesrepublik. Wie sollen Spielfilme im Geschichtsunterricht eingesetzt werden? In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 47 (1996), Heft 10, S. 590-607.
- Heinzelmeier, Alfred: Nachkriegsfilm und Nazifilm. Anmerkungen zu einem deutschen Thema. Frankfurt am Main 1988.

- Heiss, Gernot: Film als Quelle. In: Geschichte in Bildern? In: Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit 6 (2006), Heft 2, S. 99-108.
- Hembus, Joe: Der deutsche Film kann gar nicht besser sein. Bremen 1961.
- Heß, Klaus-Peter: Film und Geschichte. Kritische Einführung und Literaturüberblick. In: film theory, No. 13 (1986), S. 13-25.
- Heß, Klaus-Peter und Stark, Andreas: Film und Geschichte. Teil 1: Der Film als Quelle für den Historiker. Eine Bibliographie. In: film theory, No. 13 (1986), S. 27-44.
- Hey, Bernd: Geschichte im Film. In: Derselbe: Umgang mit Geschichte. Geschichte erforschen und darstellen – Geschichte erarbeiten und begreifen. Stuttgart 1992, S. 78-97.
- Hey, Bernd: Geschichte im Spielfilm. Grundsätzliches und ein Beispiel: Der Western. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 39 (1988), Heft 1, S. 17-33.
- Hey, Bernd: Zeitgeschichte im Kino. Der Kriegsfilm vom Zweiten Weltkrieg bis Vietnam. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 47 (1996), Heft 10, S. 579-589.
- Hey, Bernd: Zwischen Vergangenheitsbewältigung und heiler Welt. Nachkriegsdeutsche Befindlichkeiten im Spielfilm. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001), Heft 4, S. 229-237.
- Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film. Von Lumiere bis Spielberg 1894-1994. Düsseldorf 1995.
- Hubatsch, Walther: Probleme des geschichtswissenschaftlichen Films. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 4 (1953), S. 476-479.

- In jenen Tagen. Geschichten eines Autos erzählt von Helmut Käutner und Ernst Schnabel. Drehbuch. Flensburg 1947.
- Jacob, Paul Walter: Musica Prohibida – verbotene Musik. Hamburg 1991.
- Jacobsen, Wolfgang, Kaes, Anton und Prinzler, Hans Helmut: Geschichte des deutschen Films. In Zusammenarbeit mit dem Filmmuseum Berlin - Deutsche Kinemathek. 2. aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart 2004.
- Jacobsen, Wolfgang und Prinzler, Hans Helmut: Käutner. Berlin 1992.
- Jary, Micaela: Traumfabriken made in Germany. Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945-1960. Berlin 1993.
- Jung, Uli: Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier 1993.
- Jung, Uli: Otto Normalverbraucher nach dem Krieg. Durchschnittsdeutsche im Nachkriegsfilm 1946 bis 1949. In: Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren. Hrsg. von Thomas Koebner, München text + kritik 1997, S. 317-328.
- Kahlenberg, Friedrich P.: Spielfilm als historische Quelle? Das Beispiel „Andalusische Nächte“. In: Aus der Arbeit des Bundesarchivs. Beiträge zum Archivwesen zur Quellenkunde und Zeitgeschichte. Hrsg. von Heinz Boberach und Hans Booms. Boppard am Rhein 1977, S. 511-532.
- Karpf, Ernst: Geschichte sehen. Zur Wahrnehmung des Historischen im Film. In: Filmmythos Volk. Zur Produktion kollektiver Identität im Film. Frankfurt am Main 1992, S. 13-20.
- Kaschuba, Wolfgang: Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Tübingen 1989.

- Käutner: Das edelste Requisit. In: Der Spiegel 13 (1959), Heft Nr. 34, S. 40-52.
- Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg): 6000 Filme – Kritische Notizen aus den Kinojahren 1945 bis 1958. 2. Aufl., Düsseldorf 1960.
- Kempe, Fritz: Film. Technik, Gestaltung, Wirkung. Braunschweig 1958.
- Koch, Hans-Jörg: Der 9. November in der deutschen Geschichte. 1918 – 1923 – 1938 – 1989. 2. Aufl., Freiburg 2000.
- Kochenrath, Hans-Peter: Kontinuitäten im deutschen Film. In: Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien. Hrsg. von Wilfried von Bredow und Rolf Zurek. Hamburg 1975, S. 286-292.
- Koschnitzki, Rüdiger: Filmographie Helmut Käutner. Wiesbaden 1978.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main 1984.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main 1985.
- Kramer, Thomas und Prucha, Martin: Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Wien 1994.
- Kreimeier, Klaus: Der westdeutsche Film der 50er Jahre. In: Bänsch, Dieter: Die 50er Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur. Tübingen 1985.
- Kreimeier, Klaus: Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilm. In: Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962. Hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schober. Frankfurt am Main 1989, S. 8-32.

- Kreimeier, Klaus: Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945. Kronberg 1973.
- Kübler, Hans-Dieter und Helga: Geschichte als Film – Film als Geschichte. In: Praxis Geschichte (1992), Heft 6, S. 6-12.
- Lagny, Michele: Kino für Historiker. In: ÖZG 8 (1997/4), S. 457-483.
- Lehmann, Dagmar: Mediziner, Mörder; Monster. Drei Filmklassiker spiegeln Geschichte wider. In: Geschichte lernen. (1994), Heft 42, S. 48-52.
- Maimann, Helene: Anmerkungen zu einer Geschichte in Bildern. In: Umgang mit Quellen heute. Zur Problematik neuzeitlicher Quelleneditionen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Grete Klingenstein, Fritz Fellner und Hans Peter Hye. Wien 2003, S. 205-207.
- Marsiske, Hans-Arthur: Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film. Marburg 1992.
- Metto, Michael: Bildstellen als Filmquellen. In: Geschichte lernen. (1994), Heft 42, S. 6-7.
- Meyers, Peter: Film im Geschichtsunterricht. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001), Heft 4, S. 249-259.
- Mitscherlich, Alexander und Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München 1998.
- Monaco, James: Film verstehen. 5. Aufl., Hamburg 2004.
- Moltmann, Günter und Reimers, Karl Friedrich (Hrsg.): Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. Göttingen 1970.
- Müller, Heinz: Film in der BRD. Berlin 1990.

- NN: „In jenen Tagen“ Geschichte eines Autos. In: Österreichische Kino-Zeitung, Nr. 114, vom 02.10.1948, S. 6.
- Osterland, Martin: Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949 bis 1964. Stuttgart 1970.
- Paschen, Joachim: Film und Geschichte. In: Geschichte lernen (1992), Heft 42, S. 13-19.
- Patalas, Enno und Ulrich, Gregor: Geschichte des Films. 1940-1960. München 1973.
- Patalas, Enno: Vom deutschen Nachkriegsfilm. In: Filmstudien. Hrsg. von Walter Hagemann. Emstetten 1952, S. 13-28.
- Pleyer, Peter: Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948, Reihe: Studien zur Publizistik. Münster 1965.
- Riess, Curt. Das gibt's nur einmal. Das Buch des deutschen Films nach 1945. Hamburg 1958.
- Roß, Heiner: Lernen Sie diskutieren! Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945. Berlin 2005.
- Rother, Rainer: Geschichte im Film. In: Handbuch der Geschichtsdidaktik. Hrsg. von Klaus Bergmann, Klaus Fröhlich, Annette Kuhn, Jörn Rüsen und Gerhard Schneider. Seelze-Velber 1997. S. 681-684.
- Rother, Rainer: Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino. Berlin 1991.
- Rother, Rainer: Sachlexikon Film. Reinbek bei Hamburg 1986.

- Rother, Rainer: Film und Geschichtsschreibung. In: Recherche : Film. Quellen und Methoden der Filmforschung. Hrsg. von Hans-Michael Bock und Wolfgang Jacobsen. München 1997, S. 242-246.
- Rümelin, Hans A.: So lebten wir. Ein Querschnitt durch 1947. Erneut hrsg. und eingel. von Jürgen Schneider. Stuttgart 1997.
- Schattenberg, Susanne: Als die Geschichte laufen lernte – Spielfilme als historische Quelle? Das Beispiel sowjetischer Werke der dreißiger Jahre. In: Virtuelle Fachbibliothek Osteuropa (<http://vifaost.de>), Digitales Handbuch zur Geschichte und Kultur Russlands und Osteuropas, Band 2, Online unter: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/566/1/schattenberg-film.pdf> (21.09.2008).
- Schäfer, Hans Dieter: Moderne im Dritten Reich. Kultur der Intimität bei Oskar Loerke, Friedo Lampe und Helmut Käutner. Akademie der Wissenschaften und Literatur. Mainz 2003.
- Scheurig, Bodo: Einführung in die Zeitgeschichte. Berlin 1962.
- Silbermann, Alphons, Schaaf, Michael und Adam, Gerhard: Filmanalyse. Grundlagen-Methoden-Didaktik. München 1980.
- Steinbach, Peter und Tuchel, Johannes: Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Berlin 1994.
- Stettner, Peter: Vom Trümmerfilm zur Traumfabrik. Die „Junge Film-Union“ 1947-1952. Eine Filmstudie zur westdeutschen Filmproduktion. Hildesheim 1992.
- Szöllösi-Janze, Margit: „Aussuchen und abschießen“ – Der Heimatfilm der fünfziger Jahre als historische Quelle. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 44 (1993), Heft 5, S. 308-321.
- Terveen, Fritz: Der Film als historisches Dokument. Grenzen und Möglichkeiten. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 3 (1955), S. 57-66.

- Tode, Thomas: Starthilfe zur Filmkultur. Die deutsch-französischen Filmtreffen 1946-1953. In: Roß, Heiner: Lernen Sie diskutieren! Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945. Berlin 2005, S. 71-87.
- Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films I. - III., München 1973 und 1977.
- Töteberg, Michael: Filmstadt Hamburg. Von Hans Albers bis Wim Wenders, vom Abaton zu den Zeise-Kinos: Kino-Geschichte(n) einer Großstadt. Hamburg 1997.
- Töteberg, Michael (Hrsg): Metzlers Filmlexikon. Stuttgart 1995.
- Waldekranz, Rune: Knaurs Buch vom Film. München 1956.
- Wende, Waltraud: Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis. Stuttgart 2002.
- Wendorf, Joachim und Lina, Michael: Probleme einer themengebundenen kritischen Filmquellen-Edition. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 38 (1987), Heft 8, S. 490-496.
- Wilharm, Irmgard: Der Quellenwert von Filmen für die doppelte deutsche Nachkriegszeit. In: DEFA-Filme als nationales Kulturerbe? Hrsg. von Klaus Finke. Berlin 2001, S. 81-92.
- Wilharm, Irmgard: Geschichtsbewusstsein im deutschen Nachkriegsfilm. In: Geschichtsbewusstsein und historisch-politisches Lernen. Hrsg. von Gerhard Schneider. Pfaffenweiler 1988.
- Wilharm, Irmgard: Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film. Hannover 2006.
- Witte, Karsten: Ästhetische Opposition. Käutners Filme im Faschismus. In: Sammlung Jahrbuch 2 für antifaschistische Literatur und Kunst. Frankfurt am Main 1979, S. 113-123.

- Wulf, Joseph: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh 1963.
- Zielinski, Siegfried: Faschismusbewältigung im frühen deutschen Nachkriegsfilm. Staudtes „Die Mörder sind unter uns“ und Käutners „In jenen Tagen“. In: Sammlung Jahrbuch 2 für antifaschistische Literatur und Kunst. Frankfurt am Main 1979, S. 124-133.
- Zimmermann, Peter: Deutschlandbilder Ost: Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung. München 1995.

Verwendete Internetseiten

<http://www.filmportal.de> (07.08.2008)

<http://www.hist.uni-hannover.de> (07.08.2008)

<http://www.vifaost.de> (21.09.2008)

<http://epub.ub.uni-muenchen.de> (21.09.2008)

Lebenslauf

Angaben zur Person:

Name: Doris Gruber
Anschrift: Stumpergasse 35/2/27, 1060 Wien
Lindenweg 5, 3353 Seitenstetten/NÖ
Tel.: 0043 (0) 676 617 35 88
Geburtsdatum: 28. Februar 1974, Steyr/OÖ
Staatsangehörigkeit: Österreich

Ausbildung:

1980 - 1984 Volksschule Seitenstetten
1984 - 1988 Hauptschule Seitenstetten
1988 - 1993 Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe Staat Haag
seit WS 1993/94 Studium der Fächer LA Geschichte und Sozialkunde und LA Deutsche Philologie
seit SS 1999 Diplomstudium Rechtswissenschaften

Berufserfahrung:

Mai 1997 - März 1999 Assistentin eines Journalisten sowie freie Mitarbeiterin der Zeitschrift „Besser Wohnen“
Juli 2000 - März 2002 Mitarbeiterin der Sammlung Essl Klosterneuburg
Oktober 2000 - Jänner 2001 Freie Mitarbeiterin bei EUROFORUM als Assistentin der Konferenzorganisation
Mai 2001 - Jänner 2002 Angestellte beim Österreichischen Rechtsanwaltskammertag
Februar 2002 - Mai 2002 Angestellte im Notariat Dr. Rudolf Schweinhammer, Öffentlicher Notar
Juni 2002 - Dezember 2002 Bediente der Universität Wien, Institut für Zivilrecht
seit Jänner 2003 Assistentin eines geschäftsführenden Gesellschafters der HASCH & PARTNER Anwaltsgesellschaft mbH

Abstract

Bereits der Titel der vorliegenden Arbeit verweist auf eine der Grundfragen dieser Untersuchung, nämlich auf die Frage, ob ein Spielfilm als Quelle für historische Forschungen dienen kann, welche dann anhand des Spielfilmes „IN JENEN TAGEN“ von Helmut Käutner verifiziert werden soll.

Zu diesem Zweck wird neben einem kurzen Abriss über Film und Geschichte sowie Arten und Gattungen von Filmen auch ein Überblick über die Diskussion „Film als Quelle“ gegeben, da es bis vor einigen Jahren keineswegs selbstverständlich war, Spielfilme als historische Quelle heranzuziehen.

Einen wesentlichen Aspekt bei der Untersuchung von Spielfilmen stellen die Produktionsbedingungen dar, weshalb auch besonderes Augenmerk auf die Entstehungssituation des Filmes im von den Alliierten besetzten Deutschland der Nachkriegszeit gelegt wurde. Während in der Ostzone bereits im Jahr 1945 mit der Organisation einer zentralen Produktionsgesellschaft, der DEFA, begonnen wurde, forcierten die westlichen Zonen die Gründung von vielen kleineren Produktionsfirmen. Beachtenswert ist auch der Umstand, dass, trotz einheitlicher rechtlicher Rahmenbedingungen, in den Westzonen keine idente Handhabung des Wiederaufbaus der neuen deutschen Filmwirtschaft vorzufinden war.

Nach diesem kurzen Überblick über die unterschiedlichen Bestrebungen der einzelnen Besatzungsmächte in den jeweiligen Zonen wird in einem weiteren Schritt auf die konkreten Umstände und Schwierigkeiten bei der Produktion des Filmes „IN JENEN TAGEN“, welcher als erster Film in der britischen Zone zu drehen begonnen worden war, eingegangen.

Im Anschluss daran wird jede der insgesamt sieben Episoden des Filmes mittels einer ausführlichen Inhaltsangabe vorgestellt und auf ihren historischen Aussagewert hin analysiert. Ebenso wird die Rahmenhandlung, welche die einzelnen Geschichten miteinander verknüpft, untersucht. Die Darstellung der Rezeptionsbedingungen des Filmes schließen die Überlegungen zu Käutners „IN JENEN TAGEN“ ab.

Zusammenfassend wird der Schluss gezogen, dass Spielfilme sehr wohl als Quelle für Historiker dienen können, da sie sich lediglich durch ihre äußere technische Beschaffenheit von anderen Quellen unterscheiden, nicht hingegen durch ihren inneren Erkenntniswert.